

المركز القومي للترجمة

تيرنس هوكس

الاستعارة

ترجمة: عمرو زكريا عبد الله

مراجعة: محمد بريري

2733



إن مركزية الاستعارة تجعل من الصعب تحديدها فى مصطلحات مجردة. والمنهج الذى يتبناه هذا الكتاب قد طرح أفكارًا أساسية عدة حول طبيعة الاستعارة فى السياق الأدبى والاجتماعى، ومن ثم يظهر تاريخ تطور مفهومها. ودراسة الدكتور هوكس ذات نطاق كبير؛ حيث تبدأ بأرسطو وتنتهى بأعمال اللغويين والأنثروبولوجيين. تظهر رؤيتان للاستعارة متعارضتان إلا أنهما ـ علاوة على ذلك ـ متتامتان ومشتقتان من فكرتين متمايزتين عن طبيعة اللغة وعلاقتها بالعالم الذى نحيا فيه. إن دراسة الاستعارة فى جوهرها هى دراسة الكيفية التى نخلق عبرها واقع هذا العالم. والعلاقة بين الشعر واللغة الاعتيادية علاقة ذات أهمية خاصة، كما أن النظرة إلى الاستعارة كأداة من أدوات الأسلوب الشعرى قد نوقشت بدقة على امتداد الكتاب.

تصميم الغلاف: هانى الشناوى

الاستعارة

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

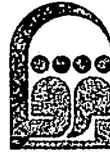
- العدد: 2733
- الاستعارة
- تيرنس هوكس
- عمرو زكريا عبد الله
- محمد بريرى
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:
METAPHOR
By: Terence Hawkes

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

الاستعارة

تـألـيـف : تيـرنس هـوكس
ترجمـة : عمرو زكريا عبد الله
مـراجـعـة : محمـد بريري



2016

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

هوكس، تيرنس.
الاستعارة/تأليف: تيرنس هوكس؛ ترجمة: عمرو زكريا عبد الله؛
مراجعة: محمد بريرى.
ط١ - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٦
ص؛ ٢٤سم
١ - البلاغة
(أ) عبد الله، عمرو زكريا (مترجم)
(ب) بريرى، محمد (مراجع)
(جـ) العنوان ٤٠٤

رقم الإيداع / ٢٠١٥/٥٠٤٥
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978-977-92-0155-9
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

تصدير المحرر (مؤسس السلسلة)

تتناول الإصدارات التى تكون سلسلة "المصطلح النقدى" عدداً كبيراً من المصطلحات الرئيسية فى لغتنا النقدية. ويختلف هدف السلسلة عن هدف مسارد ومعاجم المصطلحات الأدبية المعتادة؛ إذ يتم فيها تقديم تعريف موجز يناسب حاجات الطلاب. ولا يتوجه اهتمام السلسلة التى بين أيدينا إلى تلك الاصطلاحات. فمن المصطلحات ما لا يتضح بتعريفات موجزة، فعلى الطلاب أن يعتادوا تدريجيًا عليها من خلال مناقشات مباشرة متكاملة إلى حد ما.

استعار نقاد كثيرون مناهج ومعايير من مجالات معرفية أو معتقدات تطورت دون ارتباط خاص بعالم الأدب. وفى القرن العشرين اعتمد كثير منهم على تاريخ الفن أو علم النفس أو علم الاجتماع. ولجأ آخرون من وجهة نظر ماركس أو مسيحية أو غيرها من وجهات النظر واضحة المعالم والحدود، وكانت النتيجة استجلاب مصطلحات من هذه العلوم والعقائد إلى عالم النقد الأدبى. ويمثل مناقشة تأثير هذه المجالات المعرفية على الأدب والنقد الأدبى امتداداً طبيعيًا للهدف الأولى لسلسلة "المصطلح النقدى".

تتنوع بنية الدراسات التى تشملها هذه السلسلة نظراً لتنوع مادتها، لكن المؤلفين جميعهم حرصوا على تقديم أتم صورة لموضوعاتهم، فيسيرون علما أمكن إلى أداة مختلفة، وصاغوا ما كتبوا بحيث يرشدون قراءهم إلى ببليوجرافيات موجزة، يقترحون فيها قراءات أخرى.

جون دمب
جامعة مانشستر

شكر وتقدير

أود أن أشكر البروفيسور جون دمب لما قدمه من تشجيع مستمر. وكان زملاء كثيرون في يونيفرست كولج عارديف، قد تكرموا بالاستماع إلى وأنا أقرأ عليهم أو قرأوا بأنفسهم أجزاء من المادة التي بين أيدينا وقدموا تعليقات قيمة، وأخص بالذكر جارسايد وروبين موفات من قسم اللغة الإنجليزية ويعرفون جميعا قدر امتناني لهم.

أنجزت قدراً كبيراً من هذا الكتاب أثناء وجودي في الولايات المتحدة في صيف ١٩٧١، أستاذاً بجامعة روتجرز، كما أعبر عن امتناني للبروفيسور موريس تشارنى وزوجته هنّا اللذين غمراني بالعطف والكرم ويد الرأى مما لا يسعه شكر، وكذلك البروفيسور دانييل هاورد الذي لولا كرمه ما كانت رحلتي. وكانت صداقة لويس وجون سلوفينسكي وبوب أرلين ترودل نعم السند، أما أكبر امتناني فأدين به دائمًا إلى زوجتي. وأخيراً لابد أن أشكر طلابي المجادلين الذين سيكونون أول من يدرك إلى أي حد كنت طوال السنوات حاملاً لصوتهم.

ت . هـ

الفصل الأول

الاستعارة واللغة المجازية

درجات الاستعارة. إن التغير الطفيف فى حقيقة الشىء يضع هذا الشىء فى حالة استعارة.

(وَالاس ستيفنز Wallace Stevens)

تأتى كلمة metaphor استعارة من الكلمة اليونانية metaphora المُشْتَقَّة من "meta" التى تعنى "ove" إلى الجانب الآخر"، والفعل"pherein" أَنْ يَحْمِلَ" .to carry إنها تشير إلى سلسلة من العمليات اللغوية التى عَبْرَها تنتقل أو تتحوَّل أوجه شىءٍ ما إلى شىءٍ آخر، وعليه فإنَّ الشىءَ الثانىَ يُتَحَدَّث عنه كما لو كان هو الشىء الأول. ثمة أنوا ع عديدة من الاستعارة، وقد يتفاوت عدد الأشياء التى يتضمنها موضوع الاستعارة إلاَّ أنَّ الإجراء العام للتحوُّل transference يبقى كما هو:

أفِقْ، فإن الصباحَ فى دنٍّ الليل

قد طرحَ الحجرَ الذى قَذَف بالنجوم كى تُحلِّقَ

(إدوارد فيتز جيرالد، رباعيات عمر الخيام)

ليس للإنسان ميناء، وليس للزمان شاطئ

إنه ينقضى ونحن نذبل

(ألفونس دو لامارتين، البحيرَة)

ليست القبّعة هى سرّ الجمال، ولكن من يرتديها

(إعلان عن سيارة)

إن الاستعارة عادة ما تُدْرَك على أنها الصيغة الأكثر جوهرية لِلُغَة المجازية. واللغة المجازية هى اللغة التى لا تَعْنِى ما تقول. فالسيارات لا ترتدى قبعةً والناس ليسوا سُفُنًا، والزمن ليس نهراً، والليل ليس دنًا للماء والصباح لا يُلْقِى بالأحجار فيه.

إنَّ اللغة التى تعنى (أو تقصد أنْ تَعْنِى) ما تقول وتستخدم الكلمات بمعانيها المعيارية المشتقة من الممارسة العامة للمتكلمين العاديِّين للغة، هى لغةٌ قيلت لكى تكون حَرْفيَّةً. وتصطدم اللغةُ المجازية على نحو مُتَعَمَّدٍ بنظام الاستخدام الحرفىِّ، وذلك من خلال افتراضها أنَّ الألفاظ ترتبط على نحو حرفى بموضوع ما قد يتحول إلى موضوع آخر. فالتعارض يأخذ صيغة التَّحَوُّل transference أو "الحمل على وجه آخر" بهدف إنجاز معنى جديد خاصٍّ، أوْسَعَ أو أدقّ.

عادة ما تكونُ اللغةُ المجازية لغةً وصفية بشكل حتمىٍّ، وتتضمن هذه التحولات نتيجة تتجلى فى شكل "صورٍ ذهنية" Pictures أو "بَصَرِيَّة" images

ما الشَّيْخُ الْهَرِمُ إلا شىءٌ مُزْدَرَى

سترةٌ رَثَّةٌ على عصا

(و.ب. ييتس، الإبحار إلى بيزنطة)

ومن ناحية أخرى، فإنَّ مصطلحَ imagery مصطلحٌ مضللٌ عندما يُسْتَخْدَمُ للإشارة إلى اللغة المجازيَّة؛ لأنه يفترض مقدَّمًا أن تركيزه الأولىَّ يكون على العين، وليس الحال كذلك. إنَّ استدعاء اللغة المجازية ربما يتضمن الحاسة البصريَّة، على نحو ما يظهر من الاستعارة المذكورة آنفًا، ولكن صياغتها الأساسية إنما هى صياغة لغوية، ومن ثَمَّ، فإن اهتمامها يذهب شوطًا أبعد من هذا. فى هذه الحالة يكون مطلوبًا وبشدة ردُّ فعلٍ غيرِ بصرىٍّ شامل يتمضن الأسطورة والرمز من ناحية العلاقة بَيْن الطيور والفَزَّاعات المخيفة.

تُسَمَّى الصيغُ المتنوعة من التَّحوُّل transference بـ "الصور الفنية للكلام" Figures of Speech أو "العبارات المجازية" tropes، حيث تُحَوَّرُ اللغة بعيدًا عن المعانى الحرفية واتجاهًا نحو المعانى المجازية. ويُنْظَرُ إلى الاستعارة على نحو عام على أنها تكشف عن النمط الأساسى للتَّحَوُّل المتضمَّن، ومن ثَمَّ يمكن اعتبار هذا النمط هو "الصورة الفنية" الجوهرية للكلام. إنَّ الصور البلاغية الأخرى تُعْنَى بأنْ تكون نسخًا مُعَدَّلة من النموذج الأصلى للاستعارة، وعلى وجه الخصوص التصنيفات الثلاثة الرئيسية التقليدية:

(أ) التشبيه : Simile حيث تفترض الاستعارة أنَّ التحول أمرٌ ممكن أو أنه إحلالُ شىءٍ محل شىءٍ آخرَ (قبعة السيارة) وتوضحه من خلال عبارات مثل "كـ/مثل" أو "كأن". فهذه القطعة من الصلب تُغَطِّى محرك السيارة كما لو كان قلنسوة تُغطِّى رأس امرأة. أوْ:

مَشَيْتُ خارجَ البيتِ
فرأيت القمرَ المُتَوَرِّدَ يَتَّكِئُ على وَشِيعٍ
كَفَلاَّحٍ مُحْمَرَّ المُحَيَّا

(ت.إ. هولم، الخريف)

وعلى وجه العموم، فَنَظَرًا لبنيته القائمة على "مثل/ كـ" أو "كأن"، فإن التشبيه يَتَضَمَّنُ علاقة تميل إلى أن تكون بصرية بين عناصره على نحو أكثر من الاستعارة. والحق أنه من المفترض أنَّ التشبيه ذو علاقة واهنة بالاستعارة، حيث يعرض فحسب "العظام العارية" لعملية التحول فى صيغة من القياس التمثيلى أو المقارنة المحدودة التى يضيق مجالها نظرًا لما تحدد سلفًا.

وعلى العكس من ذلك، فإنَّ المؤثرات التى تحكم التشبيه يمكن أن تكون مؤثراتٍ كبيرةً أو أكبر من تضمينات الاستعارة الأوسع والتى غالبًا ما تكون غامضة. وعلى أية حال، فإن أحكام القيمة النظرية المجرَّدة هى أحكامٌ تافهة. وفى السطور التالية ربما يَصْعُبُ الحكمُ ما إذا كانت الاستعاراتُ ذاتَ أثر أكبر من التشبيهات أم العكس:

الضباب الأصفر الذى يَحُكُّ ظهره فوق ألواح النافذة الزجاجيَّة
الدُّخان الأصفر الذى يحك خطمه على ألواح النافذة الزجاجيَّة
لاعقًا بلسانه جنباتِ المساء.....

(ت.س. إليوت، أغنية حب لـِ ج. ألفريد بروفروك)

هو ذا المساء الساحر، صديق الجانى
يأتى كمواطئ له بخطوات الذِّئب. السماء
تنسحب على نَفْسِهَا بتوان مثل قبة كبيرة
والإنسان المتلهف يتحوَّل إلى حيوان متوحش عند الغسق

(بودلير، غَسَق المساء)

إنَّه مساءٌ جميل، هادئٌ وحر
الوقت المقدس هادئٌ كراهبة
حابس أنفاسه فى عبادة وتوقير.

(وردزوورث، السونيتات)

(ب) المجاز المُرْسَل: Synecdoche هذه الكلمة يونانية مشتقة من الكلمة Synekdechesthai التى تعنى "التلاقى معًا". هنا يأخذ التحول شكلَ جزءٍ من شيءٍ ما ينتقل ليقوم مقام الشيء الكُلِّيِّ والعكس بالعكس. "عشرون صيفا" مجاز عن "عشرين سنة"، و"عشرة أيادٍ" مجاز عن "عشرة رجال"، أو فى قصيدة "ليسيداس" Lycidas للشاعر "ميلتون" Milton، حيثُ "الأفواه العمياء" مجازٌ مرسلٌ عن "الكهان الفاسدين".

(ج) الكناية Metonymy: هذه الكلمة تأتى من الكلمة اليونانية Metonymia المشتقة من Meta بمعنى "يتغير" change و Onoma بمعنى "اسم" Name. هنا يتحول اسم شيءٍ ما ليقوم مقام شيءٍ آخر ارتبط به. البيت الأبيض "كناية" عن

رئيس الولايات المتحدة، والتاج كناية عن "المَلِك" وهكذا. وعلى نحو جَلِيٍّ تتضمن هذه العملية أيضًا التشخيص Personification وتتعالق إلى حَدٍّ كبير بالمجاز المرسل .Synecdoche إنَّ الصيغة الإنجليزية القديمة للتحويل والمعروفة بـ Kenning تَتَضَمَّن استبدال جزءٍ وإحلاله محلَّ الكلِّ، كما في "طريق الحوت" كنايةً عن البحر، وقد تكون هذه الكلمة قائمة في هذا التصنيف.

وبالطبع قد يكون من الممكن جدًا تضخيمُ قائمة هذه التصنيفات وتعقيدُها، وقد قامَتْ البلاغة التقليديةُّ بذلك بطريقة تقليدية. ولكن من المشكوك فيه ما إذا كان لهذه التصنيفات جدوى عند التطبيق العملي لها على أعمال الأدب أم لا. ولقد صارت التمييزاتُ بين التصنيفات المتنوعة جذابةً – يمكننا أنْ نرى هذا واقعًا حتى في حالتي الكناية والمجاز المرسل – ومستعصية على التذكُّرِ إلى حَدٍّ أنه صار من المحال تقريبًا استخدامُها دون نوع من الاختزال الساذج للعمل الذى تلقى الضوء عليه. إنَّ شيئًا ما في العقل تصيبه الدهشة عند مشهد كَشف أسرار مصطلحات من مثل "الإبدال" Antonomasia وَ"التقديم والتأخير" Hyperbaton وَ"الكناية عن صفة" Metalepsis وهَلُمَّ جَرًا. وعلى أيَّةِ حال، فإنَّ هذه التصنيفات كانت قد وُضِعَتْ أساسًا بوصفها صيغا معيارية تساعد على النظم وليست استجابة نقدية.

ومن ناحية أخرى، فإن الاستعارة توجد فحسب لأنها تعمل وذات أثر. وتوجد الاستعارات عندما تظهر بالفعل في اللغة وفي المجتمع وفي الزمن. وليس أي من هذه العناصر الثلاثة ذا صفة ثابتة. وبتعبير آخر، فإن فكرة الاستعارة نفسها تتشكل في أي وقت عبر ضغوط لغوية ومجتمعية وتكون بالإضافة إلى ذلك محكومة بزمنها الخاصِّ. فالاستعارة ليس لها شكل نقيٌّ دائمٌ.

وإذا كان هذا كذلك، فإنه يبدو أن الطريقة المثلى لمقاربة هذا الموضوع تتم عبر فحص العملية الاستعارية ذاتها، وذلك بدراسة فكرة الاستعارة بوصفها ظاهرة اجتماعية وتاريخية مُسْتَخْلَصَةٍ من موقف ما إزاء اللغة. وفي النهاية نتمنى أن تُجْلِيَ هذه المصطلحات بعضها البعض، بحيث يمكن أن يحلَّ بينها تحول استعاريٌّ موسعٌ.

الفصل الثانى

النظرة الكلاسيكية

فقط على أرض الاستعارة يصبح المرء شاعراً

(والاس ستيفنز)

لم يكن لدى الإغريق أدنى شكٍّ فى أنَّ اللغة كانت إحدى أكثر السمات المميزة للإنسان. ويمكن أنْ تُسْتَخْدَمَ اللغة لتعريف الإنسان. إنَّه الكائن الحى الذى يمتلك القدرة على الكلام Zoon logon echon، وكانت ملكة الكلام قد ميزته أكثر من ملكة العقل (reason إنَّ الكلمة Logos نفسها تدلُّ على الكلام والعقل) التى ميزته عن الحيوانات الأخرى.

أرسطو Aristotle

من المؤكد أن أرسطو كان على وعيٍ بالطبيعة الجوهرية لما كان قد اقترحه عندما قام بترتيبه اليقظ لفنون اللُّغَةِ فى تصنيفات ثلاثة متمايزة: المنطق Logic، والخطابة Rhetoric، والشعر Poetic. وهذه التصنيفات الثلاثة التى تَضَمَّنَتها فلسفته يُمْكِن اعتبارها كينونات منفصلة - كما عَبَّر عنها ريتشارد ماك كيون Richard Mckeon - على أساس أن الأغراض والمعايير المختلفة تنتقى جوانب مختلفة من اللغة كى تُشَكِّل كليات مختلفة من جزئيات مختلفة. والحق أنَّ هذا يعنى أنَّ لغة الشعر قد تتمايز عن لغتى المنطق والخطابة، وقد يكون لها غاية مختلفة فى النظرة.

إنَّ الاختلاف هو موضوع الاستعارة. يعتمد الشعر اعتماداً كبيراً على الاستعارة نظراً لاشتماله على عملية "المحاكاة" imitation، ونظراً لخاصيته الساعية وراء التمايُز في التعبير. إنَّ للمنطق والخطابة - من ناحية أخرى - وضوحاً وإقناعاً تماماً مثل أهدافهما الخاصة، ورغم أن كليهما قد يستخدم الاستعارة من حين لآخر من أجل تأثيرات مُحَدَّدة، فإنهما يستخدمان على نحو أكثر إحكاماً النثر وبُنَى الكلام العاديَ.

من الواضح تماماً أنَّ الفرق بين الاستخدام "العادى" أو "النثرى" للكلمات والاستخدام "المتمايز" أو "الشعرى" لها إنما هو فرق متأصِّل فى فكر أرسطو. والحق أنَّ فكرة الاستعارة كانحراف عن الأنماط العادية للغة تتخلَّل كل كتاباته عن هذا الموضوع.

فى كتابيْه "فن الشِّعْر" Poetics (الفصول ٢١- ٢٥) و"الخطابة" Rhetoric المقالة الثالثة يناقش أرسطو التفاصيل المهمة المتعلقة بموضوع الاستعارة، حيث يُفَرِّق بين أربعة أنواع من خلال التعريف العام للاستعارة على أنها "تسمية شيءٍ ما باسمٍ يخصُّ شيئًا آخرَ".

ثُمَّ يقدم تحليلاً للمصطلح عَبْر عبارات المحتوى وليس الشكل. وربما استُخْدِم التَّحَوُّل عَلَى النحو التالى:

١- من الجنس genus إلى النَّوْع species (هنا يرسو مركبى: الرّسو يُعَدُّ جِنْسًا genus، والرُّسُوّ عند المِرْساة يُعَدُّ نَوْعًا species).

٢ - من النوع species إلى الجنس genus (عشرة آلاف صنيع جيد: عَدَدٌ مُحَدَّدٌ يُسْتَخْدَم بَدَلاً من الجنس "كثير من" many).

٣ - من نوعٍ إلى نوعٍ آخر (يستل حياته بسيف من البرونز) فـ "draining of" يستخدم فى مكان "القطع" servering وكلاهُمَا نوعٌ مِنَ الإقصاء taking away

٤ - مسألة القياس التمثيلى analogy

(فن الشعر، الفصل الحادى والعشرون)

ومن الجليّ أنَّ الأنواع الثلاثة الأولى تتعالق بعضها ببعض على نحو يجعل النوع الرابع لا علاقة له بها. وقد خصص أرسطو بعض الوقت لتفسير هذا النوع "التناسُبى" Proportional من الاستعارة والذى ميزه باعتباره النَّوع "الأكثر جاذبية". إذا كان من الممكن القول إنَّ الأنواعَ الثلاثة الأولى هى استعاراتٌ بسيطةٌ، فإنَّ النوع الرابع يمكن أن نسميه نوعًا معقدًا؛ حيث إنه يتضمَّن استخدام القياس التمثيلى: analogy "إننى أُفَسِّر الاستعارة من خلال القياس التمثيلى كما قد يحدث عندما تكون ثمة أربعة أشياء تكون علاقة ثانيها بأولها كعلاقة رابعُها بثالثها". وهكذا تترابط عناصر الاستعارة الأربعة "أ"، "ب"، "ج"، "د" على نحو تكون فيه علاقةُ "ب" بِـ"أ" قياسًا تمثيليا لعلاقة "د" بِـ"ج".

وعلى هذا النحو يقول أرسطو إنَّ "كَأسا" لها علاقة بـ"ديونيسيوس "Dionysus كما أنَّ "درعًا" لها علاقة لـ"أريس "Ares. وعلى ذلك، فقد يُسَمَّى "كَأسٌ ما" بـ"درع ديونيسيوس"، وقد يُسَمَّى "دِرْعٌ ما" بـ"كَأس أريس". إنَّ الشيخوخة بالنسبة لِلْعُمْرِ كالمساء بالنسبةِ لليوم، ومن ثم فقد يُسَمِّى المرءُ المساءَ "شيخوخة اليوم". عندما قال "بيركليز" Pericles إنَّ موت الشَّابِّ فى الحرب كما لو أنَّ فصلَ الربيع قد اقْتُطِعَ من العام كان يستخدم النوعَ التناسبىَّ من الاستعارة. وبالفعل يُمْكِن للإثارة أنْ تتحقق على نحو أفضل من خلال استخدام هذا النوع من الاستعارة وأنْ يكون تصويريا (أعنى أنْ تجعل سامعيك يرون الأشياء)، وأيضًا من خلال استخدام استعارات "تُمَثِّلُ أشياء كما لو كانت فى حالة من الحيوية"، من مثلِ "مطلع حياته فى ازدهار كامل"، و"طار السهم الطائش"، و"أسرع سن الرمح بضراوته فى حنايا صدره".

كذلك يُعَدُّ التشبيهُ نوعًا من الاستعارة، "إلا أنَّ الاختلاف ضئيلٌ" (الخطابة، الكتاب الثالث، ١٤٠٦ب)، وتلك التشبيهات التى تكون موفَّقَة "تتضمن دائمًا علاقتين كاللتين تتضمناهما الاستعارة المتناسبة". وبالفعل "فإنَّ التشبيه يكون مُوَفَّقًا على نحو أفضل عندما يكون استعارة مُنْقَلِبَة"، ومن أمثلة ذلك: "إنَّ الطلل كَبَيْتٍ ذى أسمال" أو "إنَّ رجليْه تلكما مُعْوَجَّتَانِ كأوراق البقدونس". إن الأمثال هى استعارات من النوع الثالث، والمبالغات البلاغية الناجحة هى أيضًا استعارات ولكن إلى حدٍّ ما على طريقة تشبيهٍ

رَجُلٍ ذى عين سوداء، فإنك قد تظنُّ أنه كان سلة من ثمار التوت (وهذا يتضمَّن أنَّ عينه كانت فحسب كسلة من التوت).

ومهما يقال عن هذا التحليل، فإنه من الواضح وضوحًا شديدًا أنَّ الاستعارة يُنْظر إليها باعتبارها إضافيةً وزخرفيةً للغة، كى تُسْتَخْدَمَ بطرق مُحددَّة وفى أوقات وأماكن محدَّدة. وسيكون من الملاحظ أيضًا أنه من المُسَلَّم به أنَّ الوضوح يقبع فى اللغة العادية التى لا تكون استعاريَّةً: فالاستعارة ضرب من التبجيل ومقوِّم مفعم بالحيوية، وهى سلسلة من "الاستخدامات غير المألوفة" التى تستطيع، من خلال حقيقة عدم كونها لغة عادية، "أنْ ترتفع بالأسلوب فوق مستوى ما هو مألوف". إنَّ وسيلة الشاعر تتضمَّن "مزج العبارات المألوفة والاستعارات وتكييفات أخرى متنوِّعة للغة الخاصة بالشعراء". وعلينا أن نتذكَّرَ أنه "ليس ثمة معايير واحدة للصِّحَّة فى الشعر كما فى النظرية السياسية أو أى فن آخر". فالاستعارة ضرب من "الإضافة" للُّغَة "تابل اللحم" (الخطابة، الكتاب الثالث- ١٤٠٦أ). إنَّ كثيرًا جدا من الاستعارات، ولَنَكُنْ على حذر، يستطيع أنْ يجعل اللغة العاديَّة "تُشْبِه إلى حَدٍّ بعيد الشعر" (الخطابة، الكتاب الثالث- ١٤٠٦ب).

إنَّ أثر الاستعارة يحدث من خلال ضَمِّ المألوف إلى ما هو غير مألوف، فهى تضيف السِّحْر والاختلاف إلى جانب الوضوح. إنَّ الوضوح يأتى من الكلمات اليومية المعتادة ومن الأسلوب الحقيقى أو المنتظم للعبارات التى يستخدمها كلُّ فَرْدٍ فى حوارِه. إنَّ السحر ينبع من اللذة العقلية التى تتلقَّى الصور الجديدة المنطوية فى الاستعارة، ومن الاختلاف عن الطبيعة المُدْهشة لبعض التشبيهات المميَّزَة. إنَّ الاستخدام الدَّقيق للاستعارة ينطوى كذلك على مبدأ اللياقة decorum، فالاستعارات لابد أن تكون "مناسِبَة" fitting أعنى فى التطابق مَعَ الموضوع أو الغاية. فالاستعارات لا يجب أنْ تكون غريبة أو بعيدة الإتيان، ولابد أنْ تستخدم الكلمات الجميلة فى ذاتها.

ووراءَ هذه النظرةِ للاستعارة ربما تكون هناك فكرتان جوهريتان متمايزتان عن اللغة وعلاقتها بعالم الواقع: الأولى هى أنَّ اللغةَ والواقعَ، الكلماتِ والعالمَ المحسوس

الذى تشير إليه، هما كينونتان منفصلتان تمامًا. أما الثانية فهى أنَّ الطريقةَ التى يُعَبَّرُ من خلالها عن شيء ما لا تَتَحكَّمُ بالضرورة فيما يُقَالُ أو تُبَدِّلُهُ وتُعَدِّلُهُ. وأولئك الذين يُفَكِّرون على نحو مختلف يُظْهِرون فسادًا فى القول:

علينا أن نعنى بمسألة الأسلوب لا باعتبارها سليمة، بل لأنها ضرورية، لأنه من حيث الصواب ينبغى على المرء أن يهدف فى خطبته إلى تجنب آثار الألم أو اللذة، إذ العدالة تقتضى ألا تعالج القضية إلا بالوقائع وحدها، حتى إن أىَّ شيء آخرَ إلى جانب البرهان يُعَدُّ فضولاً ونافلة، ومع ذلك، وكما قلنا منذ قليل، فمن المهم جدًا الاهتمام به بسبب فساد السامع. وعلى كل حال، فإن فى كل نظام تعليمى بعض الضرورة للاهتمام بالأسلوب، ذلك لأنه من أجل إيضاح أمر ما، لا يستوى أن يتكلم المرء على هذا النحو أو ذاك، لكن الاختلاف ليس كبيرًا جدًا، لكن هذه الأمور كلها هى مجرد مظهر خارجى لاجتذاب السامع وإبهاجه، ولهذا فإن أحدًا لا يتعلم الهندسة بهذه الطريقة.

(الخطابة، الكتاب الثالث- ١٤٠٤أ)

يجدر القول بأنَّ هناك "حقائقَ عاريةً" bare facts، وهناك طُرُقًا متنوعة للتحدُّث عنها، وهى طرق منفصلة بعضها عن بَعْضٍ. إنَّ عالم الواقع يَبْقَى كما هُوَ مَهْمَا تَكَلَّمْنَا عنه. واللغة هى وسيلة وصف الواقع، إلاَّ أنها لا تقدر على تَغْيِيره، وهكذا، فإن أساس الأسلوب الجيد هو "تصحيح اللغة"، بحيث تكون غايته هى الوضوح، ويَكون حِرْصُهُ الرئيسى هو تجنب الغموض.

"... إلا إذا كنت بالفعل تروم أنْ تكون غامضًا، مثل أولئك الذين ليس لديهم ما يقولونه إلاَّ أنهم يزعمون أنهم يقولون شيئًا. فهؤلاء الناس ميالون إلى إحداث هذا الغموض فى الشعر".

(الخطابة، الكتاب الثالث- ١٤٠٧أ)

وبالإضافة إلى ما تُفْضِى إليه من غموض، فإنَّ المؤثرات الشعرية - خارج الشعر- كثيرًا ما يُنْظَرُ إليها بديلا عن اللغة، وليست جزءا من طبيعتها المعتادة.

ومن ثم، فإنَّ الغاية الأولية للغة هى أنْ تكون شفافةً، وأنْ تُبْرِزَ حقائق الواقع العارية. إن بعض التأثيرات المدهشة المتاحة فى اللغة يَجِبُ أنْ تُحْفَظَ لعالَم الشعر فحسب، أو أنْ يُعْتَرَفَ بها فى عالم آخر ولكن تحت مراقبة صارمة. وعلاوة على ذلك، فمن الجدير بالملاحظة أنَّ السمة الإبداعية والتربوية للاستعارة كانت مُعْتَرَفًا بها من قِبَل أرسطو على نحو جليٍّ. إنَّ استخدام الاستعارة هو الشىء الأكثر أهمية للمعلم:

"إنه الشىء الوحيد الذى لا يمكن أن يتعلمه المرء من غيره، وهو الدليل على المقدرة العظيمة الطبيعية؛ لأن المقدرة على استخدام الاستعارة يدل ضمنا على إدراك وجوه التَّشَابه فى الأشياء غير المتشابهات".

(فن الشعر، الفصل الثانى والعشرون)

وهَذَا يُمَكِّنُنَا من أنْ نضع أيدينا على "أفكارٍ جديدة":

"إنَّ الكلمات الغريبة تربكنا تمامًا، بينما تنقل الكلمات العادية ما نعرفه، فمن الاستعارة نستطيع أنْ نفهم شيئًا ما جديدًا على نَحْوٍ أفْضَلَ".

(الخطابة، الكتاب الثالث ١٤١٠ب)

والحق أنَّ الاستعارةَ جزءٌ من عملية التَّعلُّم. فالمستمع يقع تحت تأثير الاستعارة وما تنطوى عليه من فكرة جديدة. وهكذا، فإنَّ فكرة الشيخوخة كـ"ساق نبات ذابلة" تنقل الفكرة الجديدة عن الريعان المفقود. ومن الممكن للاستعارة أنْ تمتلكَ طرافةَ الهزل والإضحاك - إن قدميه قد انْتُعِلَتَا بتقرُّحات البرد والرطوبة - وفى الوقت ذاته تواجِهُ عَقْلَ المستمع فكرةٌ جديدة بحيث يقول: إننى لم أفكر فى هذا مطلقًا". ورغم ذلك، فإن أرسطو يبدو بالنسبة للعقل الحديث غير قادر على توسيع هذه النظرة الخاصة بقدرات الاستعارات داخل مفهومه عن طبيعة اللغة بصورة عامة ويبدو أنه لم يدرك أنَّ عبارة "الحقائق العارية" هى فى ذاتها عبارة استعاريةٌ.

شيشرو Cicero وهوراس Horace ولونجينوس Longinus

لما كان أرسطو قد أفرد الاستعارة عند شرحه للأنواع الأربعة، وأكد فوق ذلك على فكرة الاستعارة بوصفها نوعا مهما من التأثير الخاص الذى قد يُنْجَزُ فى اللغة مُسْتَخْدَمًا بشكل خاص، فيبدو أنَّ الكتابات الكلاسيكية التالية قد عَزَّزت هذا الاتجاه، وصقلت نتائج هذا النوع من التحليل، وأكَّدَت أكثر وأكثر على مبدأ النَّوق والملاءمة decorum الذى يؤكد على الانسجام والتطابق الضرورىّ بين عناصر الاستعارة. ولقد كانت الإدانةُ التقليدية لـ "الاستعارة المختلطة" mixed metaphor نتيجةً منطقيةً وطبيعية لهذا المبدأ.

إنَّ شيشرو - الذى كان مبدأ "النوق" بالنسبة له فيما يقول ج. و. هـ. أتكنز G. W. H. Atkins مبدأ لحياة تتحول إلى ميدان فنىّ - قد نَظَرَ إلى الاستعارة بوصفها واحدة من وسائل التأثير اللائق فى الكلام، فإنك فى الاستعارة تبلغُ ما لم تبلغْه فى مكان آخر"، فهذا "ضرب من الاستعارة أو الاقتراض" borrowing.

"الاستعارة شكل موجز من التشبيه مُقَيَّدة فى كلمة واحدة، وهذه الكلمة تُوضَعُ فى مكان لا تنتسب إليه كما لو كان مكانها الأصلى، وإذا كانت قابلة للإدراك فإنها تمنح اللَّذَّة، وإذا كانت لا تَتَضَمَّنُ تشابهًا، فإنها تكون مرفوضة".

("عن الخطيب" De Oratore، الكتاب الثالث، ص ٣٨)

فعلى الاستعارة أنْ تتفادى كل ما هو غير ملائم، وكل ما هو غامض. والاستعارة - فى صيغتها الملائمة decorous - واحدةٌ من مجموعة صور بلاغيَّة يكون دورها تجميليا للغة العادية، وهو أكثر الطرق تأثيرًا لتسليط بُقَعٍ من الضوء؛ من أجل إعطاء تألُّقٍ للأسلوب".

بينما يعطى هوراس- فى كتابه "فن الشعر" Art of Poetry - السَّبْقَ للعُرف (أو الاصطلاح) على القانون المجرَّد فى اللغة، فإنه أيضًا يؤيد فكرة الملاءمة فى كل شىء. فكل أسلوب يجب أنْ يحتفظ بالدور المخصص له، وعلى الاستعارات أنْ تَحْذُوَ هذا الحذو. إنَّ وظيفة الاستعارة هى تقديم علاقات متجانسة وصادقة عن الحياة أكثر مما تكون استكشافية أو مبتكَرة وجديدة لم يُسْبَقْ إلى مثلها.

يُعَدِّدُ لونجينوس Longinus في كتابه "في المتسامي" On the Sublime الصيغَ المناسبة لصور الفكر والصور الفنية ضمن خمسة مصادر للأسلوب الرفيع، وكذلك سلطة اللغة بوصفها أساسا مشتركا، فبدونها لا يمكن للتسامي أنْ يتحقق. ومن الجلي أنَّ الصور البلاغية تبقى منعزلة عن اللغة العادية، لأنها تضاف بسهولة إلى اللغة "كوسائل تعمل على ازدياد حيوية الأسلوب وازدياد الأثر الشعوريّ له". إنَّ الاستعارات - على وجه الخصوص - يجب أنْ تستخدم فحسب لدواعٍ مناسبة، فلا يجب أنْ تجتمع استعارتان أو ثلاثة على الأكثر معًا في فقرة واحدة. أما الفكرة التي مفادها أنَّ الاستعارات تُسَاهم في التسامي، فإنها بلا شك جزءٌ من الفكرة الأساسية عن أنَّ استخدام الاستعارة يمكن بل ويجب أنْ يكون تحت السيطرة.

كوينتيليان Quintilian

لقد بَلَغَ هذا النوعُ من المقاربة للغة والاستعارة أَوْجَهُ في كتاب كوينتيليان "تعليم الخطابة" Institutio Oratoria الذي يُلَخِّصُ على نحو ممتاز معظمَ ما كان قد طُرِحَ قبله. فهذا الكتاب - فيما يقول أتكنز Atkins بيانٌ مُعَادٌ عن الكلاسيكية". إن الفن- فيما يرى كوينتيليان - مظهر من مظاهر الطبيعة وكاشف عنها. ومن ثَمَّ، فعلى الرغم من أنَّ صحة اللغة تتوقف على الكلام العاديّ، فإنها ليست محصورة فيه، وذلك لأنَّ الكلام العاديَّ غير ملائم في ذاته، ويكون في حاجة إلى أنْ يَرْتَقِيَ إلى قوة أعلى ليخدم غايات الفن. إنَّ الصور البلاغية والاستعارات تمتلكان هذا الأثر الراقي عندما تُسْتَخْدَمان على نَحْوٍ ينطوي على ذوق وملاءمة. إنَّ الاستعارة تتشكل من "إبدال فني لكلمة أو لعبارة من معناها الخاص إلى معنى آخر". وأجمل أنواع المجاز هو الاستعارة metaphor مَايز كوينتيليان بعد ذلك بين أربعة أنواع من "التحول" أو "النقل" الاستعاريّ على نحو يشبه مسلك أرسطو، وعبر أربعة مسارات مختلفة اختلافًا ضئيلاً:

١- من اللا حَيّ إلى الحيّ "فالخصم يُسَمَّى "سيفًا".

٢- من الحي إلى اللا حيّ "جبين التل".

٣- من اللا حي إلى اللا حي "أطلق العنان لأسطوله".

٤- من الحي إلى الحيّ. (إن كاتو Cato قد نبح على شيبيو Scipio).

إنَّ للاستعارة قيمة جوهرية، وما يبرر استخدامها للكلمات والعبارات على نحو غير مناسب لطبيعتها هو أنها زُخْرُفٌ ومُحَسِّنٌ لها. فالاستعارة هي "الزخرفُ الأسمى للأسلوب".

الخطابة إلى هرينيوم Rhetorica Ad Herennium

يُعَدُّ كوينتيليان بحق مُمَثِّل تلك الأفكار التي تدور حول الاستعارة، والتي تراكمت عبر البلاغيين السابقين عليه، وكان أثره الملحوظ على مُنَظِّرِي وفناني النهضة قد أكسب مقاربته للاستعارة أهميةً عظيمةً. ومن المرجح أنْ تكون أشمل هذه المقاربات وأكثرها تأثيراً فيما بعد هو ذلك العمل الغفل من اسم مؤلفه والمعنون بـ "الخطابة إلى هرينيوم" (Rhetorica Ad Herennium حوالي عام ٨٦ قبل الميلاد)، والذي نُسِبَ خطأً إلى شيشرون Cicero.

وما يميز هذا الكتاب هو تأكيده على الملاءمة فيما يتعلق بالاستعارة. أما الاستعارة "غير المألوفة" أو "المختلطة" فيجب أنْ تكون مُسْتَنْكَرَةً:

"تتحقق الاستعارة عندما تتحول كلمة موضوعة لشيء ما إلى شيءٍ آخر، وذلك لأنَّ التشابه يبدو مبرراً للتحول... يقولون إنَّ الاستعارة يجب أنْ تكون مُقَيَّدَةً بحيث تتحول بشكل معقول إلى شيءٍ من جنسها، ولا يجب أنْ تكون متنافرةً أو تنتقل فجأةً إلى شيءٍ غير ذي شبه بها".

ثم شُفِعَ ذلك بستةِ وظائف أساسية إلى حدٍّ ما للاستعارة:

١- الحيوية.

٢- الإيجاز.

٣- تجنب الفُحْش في القول.

٤- التعظيم.

٥- التصغير.

٦- الزَّخرفة.

إنَّ الكتاب الرابع من "الخطابة إلى هِرينيوم" يتابع تحليلاً مُفَصَّلاً لصور الأسلوب وصور الفكر التى تبحث التمايز فى الأسلوب، ويُمَثِّل هذا التحليل صقلاً جوهريًا لذلك النوع من التحليل الذى كانت بدايته مع أرسطو. إنَّ هذا الكتاب الرابع يُعَدِّدُ خمسا وأربعين صورة للأسلوب، تتضمَّن عشرة مجازات كانت الاستعارة واحدةً من بَيْنِهَا، وتسع عشرة صورة للفكر كان التشبيه واحداً منها. ولأن مقاطع من كتاب "الخطابة إلى هرينيوم"- باعتباره مذهبًا شيشرونيا خالصًا - قد وجدت سبيلها فى أعمال إنجليزية مثل كتاب "فن الخطابة" (١٥٥٣) Art of Rhetoric لـ"ويلسون" Wilson، فإنَّ تأثيره قد اكتسب أهمية مساوية لكتاب كوينتيليان "تعليم الخطابة" Institutio Oratoria الذى كان فى ذاته ذا أثر عظيم فيه.

وحيث كان أرسطو قد أفرد الاستعارة وميَّز بين أربعة أنواع منها، فإن كتاب "الخطابة إلى هرينيوم" والأعمال اللاحقة لشيشرو وكوينتيليان وآخرين قلَّصَتْها لتصبح إحدى مجموعات المجاز الذى يُشَكِّلُ فى ذاته صنفًا زخرفيا للصور البلاغية ضمن أصناف أخرى. والاستعارة ليس لها الحق فى المطالبة بمعنى إيجابىٍّ؛ لأنها فى ذاتها تعمل بشكل سلبىٍّ حيث تُدَمِّرُ المعنى الأصلىَّ للكلمات. ومن ثم، فعلى الرغم من القول المعتاد عن الاستعارة بأنها الأكثر تفوقًا بين أنواع المجازات، فإن هناك شكا فى أن تفردها وعزلتها، أولاً كمبدأ من مبادئ اللغة الشعرية التى تتمايز عن اللغة الاعتيادية وثانيًا كإحدى الوسائل المرتاب فيها على نحو طفيف والتى تُتَاحُ أمام الأسلوبىِّ فقط من أجل تأثيرات زخرفيَّة خاصة، أقول إن تفردها وانعزالها يعنى أنها ربما تتطلع، وفى بعض الحالات، إلى لغة خالية من الاستعارة تماماً.

الفصل الثالث

رؤى القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر

إن الاستعارة تخلق واقعًا جديدًا يظهر خلاله الأصلُ وكأنه غيرُ واقعيٌ

(والاس ستيفنز)

العصور الوسطى

لم يكن للعصور الوسطى دَوْرٌ جَدير بالذكر فى تطوير النظرية الأدبية، إلا أنها أبرزت اهتمامًا بعملية الصياغة والوصف المستمدة من المقاربة الكلاسيكية للاستعارة على الرغم من أنه كانت لها غايةٌ مختلفة فى الرؤية. كان كتاب "الخطابة إلى هرينيوم" Rhetorica Ad Herennium نَمُوذَجًا رفيعًا، وقد سَبَقَ أثرُه أثرَ كونتيليان Quintilian وشيشرون Cicero اللَّذيْن أصبحا مَعْلَمَيْن حَقيقيِّين فى عصر النهضة.

يُعَدُّ كتاب "الشعر الجديد" Poetria Nova للأنجلو نورمانى جوفرى من فينسوف Geoffrey of Vinsauf خير نموذج على الفكر الوسيط، حيث يحتوى على وصف مُعقَّد لثلاثة وستين زُخْرُفا شعريا، مُقَسَّمة فى تصنيفات تتراوح بين الصعوبة والسهولة، بالإضافة إلى تعريفات قصيرة لكل زُخرف منها ووصف دقيق للمواقف والطريقة التى يَجِبُ بها استخدام الزخارف. وفيما يتعلق بالاستعارة، فإنَّ جوفرى قد قَلَّص علاقة الحىِّ– اللاَّ حىِّ animate- inanimate relationship التى رَكَّز عليها كونتيليان فى تصنيفه "البشرى– اللاَّ بَشَرى". يُفَضِّلُ جوفرى، فيما يقول، الاستعاراتِ التى يَتَحَوَّلُ فيها الإنسان إلى شىء: الزُّهور تُولَدُ، والأرض تَنْمُو وتَكْبُرُ. إنها العملية التى يمكن أنْ نُسَمِّيَهَا ببساطة "التشخيص" .Personification ويبدو أنَّ الأمرَ كلَّه عِنَايةٌ زائدة بالتفاصيل بلا مغزى.

وعلاوة على ذلك، فمن المهم أنْ نفهم الدَّور الذى أُعْطِىَ للاستعارة فى مجتمع يكاد يكون كله مسيحيا وإنَّ الإخفاق فى هَذَا الْفَهْمِ قد أدَّى بنا إلى سوء فهمٍ بالغٍ فى وقتنا الراهن. إنَّنا رغم كُلِّ شيء نقصد إلى أنْ نفكِّر فى الاستعارة بوصفها وسيلة لإنجاز فهم لُغَوِىٍّ مباشر للخِبْرَةِ الشَّخْصيَّة. حقا إن تلك الاستعارات المبتذلة مثل: "كَالمِزْبَة" أو "كسِكِّينٍ حادٍّ فى الزُّبْدة"، أو "كثورٍ فى مَحَلٍّ صينىٍّ" تَهْدُف إلى وصف حيوىٍّ ولافت للنظر ومادِّىٍّ يتعالق على نحو دقيق بالأحداث فى العالم ويُخْبِر شيئًا ما عنها بدرجة من الدِّقَّة، ولكن فى المجتمع المسيحى– وخصوصًا مجتمع ما بَعْدَ الإصلاح – فإنَّ الخبرة الشخصية الخالصة تنزع نحو أنْ تكون أقل أهمية من خبرة المجتمع بصورة عامة، وَيتَّضِحُ هذا فى رؤيتها العامة للعالم الذى تعيش فيه. إنَّ هذه الرُّؤية المجتمعيَّة للاستعارة تَتَّجِهُ لكى تتعالق مع الخبرة الجمعية، وسوف تنشغل بالدِّقَّة الشَّخصيَّة Personal accuracy على نحو أقل من انشغالها بالمَقْبوليَّة العامة Public ac-ceptability.

وبالنسبة للمجتمع المسيحى فى العصور الوسطى، فقد كانت الاستعارة الأساسيَّةُ هى أنَّ العالم كتابٌ خَطَّهُ الله. وهو كأىِّ كتابٍ آخَرَ قَدْ يَعْنِى ويقصد أكثر مما يُقَالُ فى ظاهِرِهِ.

والحق أنَّ العالم كان مليئًا بالاستعاراتِ التى شكَّلَهَا الله؛ كى يُبْلِغَ مَعْنَى عِنْدَ تأويلها على نَحْوٍ ملائم صحيح. إنَّ الكلمات تدل على أشياء، لكن الأشياء فى ذَاتها لها دَلالة على مستوى آخر أعلى. إنَّ التفسير الأفضل للطريقة التى ينبغى من خلالها تفسير الاستعارة فى ضوء هذا الموقف كان قَدْ قَدَّمَهُ دَانتى Dante فى خِطابه الشَّهير لِـ"كان جراندى ديللا سكالا" Can Grande della Scala الَّذى يَسْتَهِلُّه بـ"الفردوس" Paradiso، وينشغل بمستويات المعنى فى الكوميديا Commedia كلِّها. وهذه المستويات – أولاً المعنى الحرفى (قصة القصيدة)، ثُمَّ المستويات الثلاثة الأعلى للمعنى – هى: المستوى الرَّمزى (حيث المعانى الرمزية الخَاصَّة بهذا العالم)، والمستوى التأويلى الباطنى (وهو الخاص بالعالم الروحى)، ثُمَّ المستوى المجازى (وهو الخاص بالمستوى الذَّاتى أو الأخلاقى).

إن هذه المستويات الثلاثة للمعنى تقتضى وظيفة للاستعارة لا تتعلق بمقدرتها على إعطاء تقرير صادق عن الخبرة الفردية المادية. وبالفعل فإن الخبرة الفردية المادية ربما تصرف الانتباه عن موقف يكون فيه قصدُ الشاعر تعميقَ معنى القصيدة وتوسيعَه فيما يتعلق بالإطار اللاهوتيِّ. وبعيداً عن التعبير عن رؤيته الخاصة للعالم وزخرفتها كى تتلاءم وبهجتَه، فإن غاية الشاعر هى اكتشاف المعنى الإلهى، وتكون الاستعارات هى الوسيلة إلى هذه الغاية.

كان البلاغيون الكلاسيكيون موضعَ قبولٍ ورضا فى العالم المسيحى، لا مرجعا سلطويا بقدر ما كانوا مبعوثين من قِبَلِ سلطةٍ عليا. ويطرح ڤيرى ميلر Perry Miller هذه الفكرة فى نهاية القرن السادسَ عشرَ:

"كان من المتفق عليه أن البلاغةَ مستمَدةٌ من الرب، وأن أرسطو وكوينتيليان بوصفهما نبيَّيْنِ عظيميْنِ كانا مجرد ناسخيْنِ للوحى المنزَّلِ من علِّيِّينَ".

(العقل الإنجليزى الحديث، ص ٣١٢)

دَن Donne والفرجارات

فى دراستها المهمة "الصورة البلاغية الميتافيزيقية الإليزابيثية" تبذل روزامُنْد توف Rosamund Tuve جهداً عظيماً كى تكشف عن وظيفة الاستعارة فى العصر الإليزابيثى من الأدب الإنجليزى، وهى وظيفة مستمدة من تلك المبادئ الوسيطة، وتتضمن على نحو جوهرىٍّ رفضَ الشاعرِ "تضييقَ وظيفة الصور الخيالية كى تصبح تقريراً صادقًا عن الخبرة".

إن الشاعر الإليزابيثى، كما تبرهن توب، ليس مشغولاً أو مهتمًا بتوصيل الخبرة الحسية الحقيقية بقدر ما كان منشغلاً بإبراز والتوكيد على ما يُظَنُّ أنه النظامُ العامُّ الكامنُ تحت الاختلافات السطحية للطبيعة والعالم. فهذا الشاعر مُنْشَغِلٌ بالقيم والمعانى التى لا تكون خاصةً وذاتيةً، بل مقبولةٌ ومُصدَّقةٌ على العموم (هذه هى الكيفية التى ينتظم العالم عبرها، أليس كذلك؟).

يبنى الشاعر الحديث الاستعارات التى تحقق أو تسعى إلى أن تحقق استجابات شخصية نحو العالم، وتحاول أن تنقلها بدرجة ما من الدقة والانضباط:

إنهن يقعقعن أطباق الإفطار فى المطابخ فى الطوابق السفلية

وعلى امتداد حواف الشارع الموطوءة

أدرك نفوسَ الخادمات المخنوقةَ

تَنْبُتُ بكآبة عند بوابات المنطقة.

(ت. س. إليوت T. S. Eliot، صباحٌ عند النافذة 1917، Morning at the Window)

فى هذه السطور، يمثِّل تحويلُ خصائص نوع ما من النبات الذابل والمحروم إلى نفوس الخادمات محاولةً لوصفٍ حيوىٍّ ودقيقٍ لحالتهن النفسية والاجتماعية. ويعتمد التحويل اعتمادًا كلِّيا على حالة ذاتية علّيًا من الترابطات التى تكون مرئيةً أمام القارئ بالكاد. والحق أن عدم وضوح الترابط يسهم على نحو كبير فى مدى فاعليتها: كنفس الخادمة والزهرة النامية فى شارع المدينة. إن الاستعارة توجد فقط "هنالك".

ومن ناحية أخرى، نرى أن شاعرَ القرن السابع عشر يبنى استعارته من عناصرَ "عامة" وفقًا لنطاق "محدَّد" من العلاقات. وبشكل عام، فإن استعاراته اصطناعيةٌ متكلِّفةٌ متعقِّلةٌ، فيها وعىٌ بالذات بدلاً من أن تكون مفعمةً بالحيوية من الناحية الحسية، وتهدف إلى الإرضاء على أساس الامتياز الشكلىِّ بدلاً من الإرضاء عَبْرَ أىِّ شبهٍ بجوهر الحياة:

ثَمَّ بستانٌ فى مُحَيَّاها

حيث تَنْبُتُ الزهورُ والزنابقُ البيضاء

فردوس سماوىٌّ هو ذلك المكانُ

فيه تفيض طيباتُ الفواكهِ جميعُها

وهناك ينمو الكرزُ الذى قد لا يشتريه أحدٌ

حتى يبكىَ الكرْزُ اليانعُ نفسَه

(توماس كامبيون من الكتابين الثالث والرابع لآيرس، ١٦١٧م)

فى هذه السطور، اختيرت النباتات والبستان بوصفهما عنصرين فى الاستعارة على أساس ملاءمتهما ومناسبتهما أكثر من دقتهما. إنهما ملائمان، ليس لأن وجه المرأة يشبه على نحو ما البستان فيزيقيا، بل لأنهما يخولان للشاعر أن يقرن جمالها بجنة عدن Garden of Eden، ويقرنَ عذريتها بالطهارة التى تلائم ذلك المكان. إن السيدة تأخذ مكانها فى عالم مُنتظم ومُوَحَّد يصل عذريتها بحالةٍ من الطهارة المقدسة بحيث تتضمن كلا من العذراءِ مريمَ وملكة إنجلترا العذراء حتى موتها.

وعلى الجملة، فإن الاستعارة فى الشعر الإليزابيثى تمثل فعلاً من "التنظيم" المفروض على الطبيعة. إن مبادئ الاستعارة الأساسية هى الذوق أو الملاءمة والاتساق والترابط المنطقى، أمّا أسلوبها فاصطناعيٌ متكلِّف؛ لأنها ترمى إلى أن تكون طبيعيةً. وبالنسبة للشاعر الإليزابيثى أن تكونَ طبيعيًا معناه أن تكون على النقيض من كونك تلقائيا. إن الشاعرَ مثلُ البستانىِّ الذى يساعد عملَه الطبيعةَ. ولْنَستَعِرْ ما قاله جورج بوتنهام George Puttenham من أن "الشاعر يُؤيِّدُ استنتاجاتِ الطبيعة بل إنه فى كثير من الأحيان يجعل تأثيراتها أكثر إطلاقًا وغرابةً" (فن الشعر الإنجليزى The Arte of English Poesiee، ١٥٨٩م). ولقد كان للاستعارة دورٌ تعليميٌّ إلى حدٍّ ما، وكانت منشغلةً بكشف الحقائق والأفكار والقِيَمِ التى تحمل مصداقيةً وقبولاً عاما. كانت وظيفة الاستعارة هى تعزيز رؤية مؤسَّسةٍ للعالم، ولا تتحقق هذه الرؤية عبر رؤيةٍ "محليَّةٍ" أو "فرديَّةٍ" خاصَّة. ويبدو أنه لم يكن للدقة الفردية أو لدقة الوصف الحسِّىِّ فعاليَّةٌ كبيرة. تجذب استعارةُ الشاعر الانتباهَ لا إلى قدراته الخاصة، بل إلى قدرة الله الذى وضع "الكتاب" الذى يقوم الشاعر بتفسيره. إن العلاقاتِ التى تؤسسها الاستعارات هى فى المقام الأول من إبداعات الله، وما على الشاعر إلا أن يكون مجرد كاشفٍ عنها فحسب.

وخيرُ مثالٍ على ذلك استعارةُ "دن" الشهيرة عن نفسيِ الحبيبيْن والفرجار:

إذا كانا اثنين، فإنهما كذلك

مثل قدمى الفرجار الاثنتين
فنفسكَ مثل القدم الثابتة لا تتحرك
إلا إذا تحركت الأخرى
القدم الثابتة تقف فى المركز
ولذلك عندما تدور القدم الأخرى
فإنها تميل وتتبعها
ثم تعتدل مرة أخرى عندما تَكُفُّ القدم الأخرى عن الدوران
وكذلك أنتِ بالنسبة لى
مثل القدم الأخرى تجرى بانحناء
ولكن ثباتك يجعل دائرتى منضبطةً
وتجعلنى أنتهى من حيث بدأت.

(وَدَاعٌ: حِدَادٌ مَحْظُورٌ A Valediction: forbidding mourning)

ليس ثمة مفارقةٌ هنا، فكما تقول الآنسة توف: "بالنسبة لنا أكثر ما لِـ "دَنْ" تُعَدُّ هذه الفرجاراتُ جزءًا من أدوات معتادة فى مادة الرياضيات فى المدرسة الثانوية". وهذه الاستعارة، بأسلوب "دَنْ"، تُظْهِرُ مبدأ الملاءمة: إنها تلائم موضوعها بشكل رائع وتناسب الغاية بدقة، وهى غير صادمة بالمرَّة، ولا حتى مُبْتَكَرَةً. إن الفرجارات التى ترسم دوائر مكتملة كانت رموزًا مقبولةً للكمال، حيث كانت دوائرُها رموزًا للوحدة. فالاستعارة والحال كذلك متسقة مع موضوع القصيدة وتضرب مثلاً على تماسك العالم الذى أصبح للمحبين والفرجارات هذه العلاقة عبره.

النتيجة التى نصل إليها هنا هى الوضوح، وهو ليس وضوح البساطة، حيث إن الهدف ليس مجرد إعادة إنتاج العالم المرئى. وكما طرحت الآنسة توف الأمر، فإن هدفَ هذا النوع من الاستعارة إعادةُ إنتاج العالم الواضح والمفهوم، وهو العالم الذى

فرضته عقولُنا على الطبيعة وفقًا لمعتقداتنا وأسلوبنا فى الحياة. وبالتالى، فإنه فى المجتمع المسيحىٍّ يكون الإلهُ المعبودُ أساسَ هذا الأسلوب فى الحياة ومركزَه، فربما والحال كذلك نظر "دَنْ" إلى استعارته على أنها مثالٌ على براعة الإله وليس براعته هو، وأنه بوصفه شاعرا اكتشف التحول الممكن بين الحبيبيْن والفرجار ولم يبتكرْه.

ومن الجلى أن "دَنْ" يخْبَرُ عالَمًا مختلفًا تمامًا عن عالمنا الذى نقطن فيه، على الرغم من أن النقاد فى العصر الحديث اعتبروا خطأً استعاراتِه نتاجًا لثقافتنا الحالية الخاصة بنا، وفوق ذلك، فإنه من الواضح أيضا أنها نابعة من صميم أسلوب مختلف فى الحياة. وكما تشير الآنسة "توف"، لا يوجد شىء خارجى أو إضافى فيما يخص استعارات "دَنْ"، فهذه الاستعارات، بوصفها تزيينًا، لم تُضِفْ شيئًا لشعره.

وكى نعيد صياغة ما قاله الشاعرُ والمُنَظِّرُ الحديث "ت. إ. هالم" T. E. Hulme، فإن هذه الاستعارات لم يكن هدفُها توصيلَ handing over الأحاسيس ماديا كى يرى القارئُ بشكل مستمر أشياء مادية (تأملات Speculations، ص ١٣٤). على الرغم من أنَّ الشاعرَ الإليزابيثىَّ كان قادراً تمامَ القدرةِ على بناء استعارات قد توصل الأحاسيس بشكل مباشر إلى القارئ، فإن هذا كان بعيداً عن مرماه الأساسىِّ. وعلى العكس، يبدو أن الاستعارة الإليزابيثيَّة قد انشغلت بتضمين مُتَلَقِّيهَا فى عملية مجردة، فتجعله مُشارِكًا فيها. وبعبارة أخرى، فإن الاستعارة تتطلب مُتَلَقِّيًا كى يُكْمِلَها.

ثم إن وظيفة الاستعارة كانت وظيفةً دراماتيكية (وهذا كافٍ بشكل مناسب لثقافة كانت لا تزال تعتمد على الشفاهية) وكان هناك صوتٌ مُتَكَلِّمٌ يُسْمَعُ فى أفضل قصائد هذا العصر، حتى فى تلك القصيدة التى لم تكن مكتوبة فى الأساس من أجل الحركة الشعرية العُظمى فى هذا العصر، وهى الدراما.

وعلى الجملة، يمكن القول إن الاستعاراتِ فى العصر الإليزابيثى تتكلم وتبحث عن استجابةٍ، على العكس من الاستعارات الحديثة التى تحاول أن توصل هدفها دفعةً واحدة وفوراً وهو شىء مُكتمِلٌ فى حد ذاته (وهو شىءٌ كافٍ جداً بالنسبة لقصيدة كتبت كى تُقْرأَ فى صمت).

رامُو Ramus

يُعَدُّ الفيلسوف والبلاغي "بيتر رامُو" Peter Ramus (1515-1572) أحد أهم من أثروا بشكل قويٍّ على طبيعة الاستعارة فى هذا الوقت على الرغم من أن تأثيره كان غيرَ مباشرٍ. كانت كتب رامُو مقروءة على نطاق واسع وموزَّعة عبر أوروبا، وسرعان ما أصبح منهجه سُنَّةً تقليديةً لا جدال حولها.

وبإيجاز، تناول رامُو البنية التفصيلية للخطابة الأرسطية التقليدية، وعلى نحو منهجي، فرض عليها تقسيمًا لا يزال أثره باقيًا بيننا حتى يومنا هذا. وتقليديا كان للخطابة خمسةُ أقسامٍ: الإبداع Invention، والتنسيق Disposition، والأسلوب Elocution، والذاكرة Memory، والتوصيل Delivery. وكل قسم من هذه الأقسام قد أسهم إسهامًا أساسيا فى تشكيل الخطاب الجيد. وقد قام رامُو بتقسيمها إلى مجموعتيْن، فوضع كلا من الإبداع والتنسيق والذاكرة تحت عنوان الجدل Dialectic أى علم المنطق)، وأبقى للخطابة الإلقاءَ والتوصيل فحسب.

وتحاول الآنسة توف البرهنة على أن أثر رامُو على الاستعارة كان مفيداً بشكل عام مادمنا نتحدث عن الشعر الإليزابيثى والميتافيزيقى. وبشكل ما غَدَت الاستعارة أكثر منطقية، حيث سعى الشعراء سعْيًا واعيًا لربط الإبداع فى الشعر بالمنطق. يمكن للاستعارات أن تُبْنَى بشكل جيد على أساسٍ منطقيٍّ، وهو أساسٌ مُستمَدٌّ هو ذاته من الأسس المنطقية التى يجب أن ترتكز عليها جميع المقارنات. وبهذا النوع من المنطق تتولَّدُ التحويلات فى الأبيات التالية:

كأوتار ذهبية موسيقية تكون النساء جميعُهنَّ
أوتار إذا لم تمس لمدة طويلة فسوف تَصِرٌ بشدة
مثل أوعية نحاسيةٍ تبرقُ وهى ممسوكةٌ
ما الفرق بين المنجم الثمين
والقالب الخسيس إلا الاستخدام؟...

(مارلو Marlowe، هيرو ليندر Hero and Leander)

وكما تقول الآنسة "توف"، فإن الطبيعة الشكلية لهذه الاستعارات هى ما تميزها وليس أى توصيل للإحساس نرى عبره "أشياء مادية". وبكلمات توف:

"... إن تحقق الخصائص الحسية ليس مهما فيما يتعلق بتأثير الصور، ولا يوجد ما هو مرئى بوضوح؛ فالمرآة وَتَرٌ موسيقىٌّ، ووعاءٌ نحاسىٌّ، ومنجمٌ ثمينٌ، وقالبٌ خسيسٌ فى تتابع سريع، وهى هذا كله معًا فيما يتعلق بخاصية واحدة تتشارك فيها كل هذه الأشياء، وهى أنها لا قيمة لها إذا لم تُسْتَخْدَمْ".

(نفسه، ص ٢٥٥)

فالأساسُ المنطقىُّ لكل الاستعارات الواردة فى هذه الفقرة هو هو: فالأشياء وُجِدَتْ لتكون متشابهةً على أساس من نقاط منطقية مشتركة، فالمشتركُ ههنا "نوع من المعاناة" أو الفعل المُتَلَقَّى الناتج عن الأثر المشترك. وهكذا فإن "أ" و "ب" إذا عوملا بنفس الطريقة فإن النتيجةَ "ج" تكون حاصلاً مشتركًا بينهما. وعلى الجملة، فالرامسية Ramism تهدف إلى أن يتأسَّسَ الشعر على المنطق مثل كل خطاب عقلانىٍّ، فيكون، والحال كذلك، منشغلاً بتنسيق الفكر على نحو نظامىٍّ. ومن ثم، لم يكن هناك داعٍ إلى الإبقاء على الشعر والمنطق منفصليْن، فليس ثَمَّ فرقٌ بين الاستعارات التى تتعلق بالمشاعر وبين البيانات العقلانية المفاهيمية التى تتعلق بالتفكير. إن الاستعارات هى الحجة بالنسبة لأتباع رامُو، وحيث إن قوانين المنطق هى قوانين التفكير، فيجب على الشاعر، والحال كذلك، أن يعرف هذه القوانين ويستخدمها فى بناء استعاراته لا أن يستخدم قوانين "التداعى الحر" free asscociation والتى ظهرتْ بغزارة فى النُّظُمِ الحديث. ونتيجة لذلك، فإن ما يُسَمَّى بالشعر الميتافيزيقىٌّ بإمكانه أن يستغنىَ عن الإقناع الخطابى ويُحِلَّ مَحلَّهُ التحقيقَ والبحثَ العقلانىَّ... ولْنرجعْ تارة أخرى إلى ما قالته الآنسة "توف":

"عندما تصبح الصور البلاغية وحدات فى خطاب جدلىٍّ dialectical، ستكون لها متانةٌ منطقية وإتقانٌ وجودة عقلية، الأمر الذى يجعلها قادرة على التصدى لمعايير هذا الخطاب. قد تكون الصورُ البلاغية كثيرةً؛ لأنه لا شك فى فائدتها ومكانتها كـ "حجج"

غير مُفَنَّدَةٍ، ويمكنها أن تصل إلى غايتها باستخدام عبارة مجازية لتعزيز الحجج وتعميقها. وستكون خصائصها الأساسية هى الملاءمة واللطف ودقة الهدف وعدم الاكتراث بالإرضاء الخارجى والقوة المنطقية والعلاقات الإبداعية أو المفاجئة الدقيقة أو التوازيات والغموض نتيجة التعقيد المنطقى أو الترابط الغامض، ولكنه غموض قادر على أن يغدوَ "وضوحًا" لا مراء فيه عند القراءة العميقة والمتأنية. هذه ببساطة خصائص الصورة البلاغية الميتافيزيقية".

(نفسه، ص ٣٥٣)

درايدِن والبثور Dryden And The Pimples

كتب "درايدِن" Dryden فى عام ١٦٤٩م بينما كان فى الثامنة عشرة من عمره بضعةَ أسطرٍ حول موت "اللورد هاستينجس" Lord Hastings بِالجُدَرِىِّ:

ألم يكن هناك طريقة ألطف من الجدرى

قذارة صندوق باندورا؟

توجد الكثير من البقع، مثل تربة فينوس؟

فهل تتزيَّن جوهرة واحدة بالعديد من النقوش؟

فالبثور والقروح تنمو بفخر وبسرعة على الجلد

كبراعمٍ وورودٍ تنغرس فى جلد سوسنىٍّ

وفى كل بثرة صغيرة ثَمَّ دمعةٌ

كى تنتحبَ العيب الذى اقترفته

وهى التى تصارع سيدَها مثل الثائر المتمرد

وهكذا تُنَفِّذُ العصيان المسلَّحَ ضد حياته

أم هل أُرْسِلَتْ هذه الجواهر لتزخرفَ جِلدَه

خزانةَ نفسه الغنية؟

(الجزء الثانى، ص ٥٣- ٦٤)

إن مصطلحات مثل الملاءمة والرقة ودقة الهدف لا تتصل بشكل مباشر مع الاستعارات، وبالرغم من أن المعنى الذى أراده الشاعر واضحٌ بشدة، فإن هناك خطأً جذريا حدث عند إدراكه. وللاستعارات علاقة عضوية ضعيفة بموضوعها، فهى تزينه فحسب، مثل الكثير من الأفكار المملة التى ترد على الذهن متأخرةً والتى لا تنجح فقط إلا فى أن تكون مثيرةً للضحك والتهكم، فما الخطأ الذى وقع؟

ربما تكمن الإجابة فى النظر إلى تأثير تفكير "رامُو" على الاستعارة والذى جاء مضاداً لما طرحتْه "روزاموند توف". كان لتقسيم "رامُو" لفن الخطابة التقليدىِّ أثرُه على المنطق وكذلك على الإبداع الشعرى بوصفه جزءاً امُستحدثًا من المنطق، ولكنه أيضاً لم يكن ذا أثرٍ هَيِّنٍ على فنِّ الخطابة نفسه. وحيث إن فن الخطابة كان قد احتضن من ذى قبلُ جميع الفنون الكلامية فإن متطلبات الفكر المنطقى القوى مع تلك الأفكار الجمالية الخاصة بتقسيم "رامُو" قد اخْتُزِلَتْ فى الأسلوب Elocution والتوصيل Delivery، مما جعلها مجرد مجموعة من "الصور البلاغية" الجمالية أو الزخارف التى يمكن إضافتها للخطاب بعد أن كانت البراهين والحجج المنطقية قد تأسست. وبتعبير "بيرى ميلر" Perry Miller، فإن فنَّ الخطابة غَدَا بعد "رامُو" "السكر الذى يوضع على المنطق". وكما ذُكِرَ فى كتاب حديث، فإن نوع "الفصاحة" النابعة من الدور الجديد الذى أُعْطِيَ للأسلوب يُعَلِّمُنَا كيف نعبر عن الماديات "... عبر الكلمات والجمل المتلائمة معًا، وهذا يعطى اللغة جمالاً بالتغير الكبير فى ألوان الصور البلاغية وتنوعاتها".

(بيرى ميلر، العقل الإنجليزى الجديد The New England Mind، ص ٣١٥).

إن التقسيمَ الرامسىَّ Ramist قد فَصَلَ المحتوى content عن الشكل formعلى نحو أساسىٍّ وفصل "منطق" الحجاج عن الزخرفة الأسلوبية التى يمكن تطبيقها عليه كى تجعلَه مقنعاً. وبنفس المنطق، فإن هذا يجعل من الاستعارة وسيلة إرضائية بحتة

لتجميل الرسالة التى يحملها الخطاب، وهى ليست موضوعةً أساسًا كى تشاركَ بأى شكل من الأشكال فى هذا الخطاب، فلقد أضْحَتْ ضربًا من الثوبِ المُزَرْكَشِ الذى يمكن أن ترتديَه الأفكارُ من وقت لآخرَ، أو كالأزهار التى تُنْتَقَى من حديقة البلاغة لِيتَزَيَّنَ بها الخطاب.

هذا هو الخطأ فى استعارة البثور عند "درايدن"، وقد يكون هذا محلَّ نقاشٍ، فعلى العكس من استعارة الفرجار عند "دَنْ" Donne، فإن استعارة "درايدن" يعوزها الربط المتأصلُ بين عناصرها وبين الحجة وبين المجتمع بكليته الذى استُمِدَّتْ منه الحجة، فاستعارات "درايدن" فى تلك الأسطر تنطبق على الحجة من الخارج، فهى لا تَنْشَأُ أساسًا من الداخل. وعلى الرغم من أنها استعاراتٌ قد تبدو متناسبة appropriate (فتيمتها تيمة سياسية عن تمرد يُنْظَرُ إليه كما لو كان مرضًا) فإنها عندما تُدْرَكُ تغدو مُضْحِكَةً لكونها سخيفةً وكريهةً ومنفِّرةً من الناحية الحسية.

كان الرامسيون Ramists وآخرون، لا سيما من البيوريتانيين Puritans، على وعىٍ تامٍّ بالتجاوزات اللا عقلانية التى يمكن أن تنشأ عنها هذه الفكرة عن وظيفة الخطابة. والحق أن منهج "رامو" فى التفسير الشكلى لـ "الحجة" قاد إلى التأكيد الشديد على صفتى "الوضوح" و "الجلاء" على نحوٍ تبدو فيه الاستعارة وكأنها تعيقهما وتعطلهما. وقد أشار والتر ج. أونج Walter J. Ong إلى أنه نتيجة لذلك فإن النص المكتوب قد فُضِّلَ على الكلام المنطوق، وبالتالى فإن التجريد المرئى فى الكتابة فُضِّلَ على الحقيقة الشفاهية للخطاب. وبالمقارنة بالكلمة المكتوبة، فقد بدأت الكلمة الشفاهية غير المرئية تظهر بشكل سريع عابر. ونتيجة لذلك، فقد استُثْمِرَتْ تكنولوجيا الطباعة فى النهضة الحديثة تدريجيا مع إحساس بالرفض الدائم للغة المفعمة بالحياة، فحكمة كـ "الكلمات المنطوقة تطير بعيداً فى الهواء، بينما تبقى الكلمات المكتوبة "verba volant, scripta manent" تبدو غيرَ قابلةٍ للجدل أو الدحض، أو كما قال أونج:

... يتضمن عمل "رامُو" سعيًا حثيثًا نحو تقييد الألفاظ نفسها فى أنماط هندسية بسيطة. يُعْتَقَدُ أن الكلماتِ متمردةٌ وحرونٌ بقدرِ ما اشْتُقَّتْ من عالم الأصوات والتلفظات والصرخات، فطموح راموس هو أن يقضى على هذه الصلة.

(رامُو، المنهج وفساد الحوار Ramus, Method, and the Decay of Dialogue، ص ٨٩)

وحيث كان التواصلُ فى عالم ما قبل الرامسية pre-Ramist: طنَّانًا جهوريا بدلاً من أن يكون "واضحًا" فحسب، لأنه كان صدى صوت عالم مدرَك وكأنه ملىءٌ بالأصوات والتلفظات والمتكلمين... (ص ٢١٢)،

فقد أقصت القوةُ الرامسية البيداجوجية الصوتَ والتلفظ من فهم الإنسان للعالم العقلى، وخلقت موقفًا "لم يَعُدْ فيه الكلام أن يكون وسيطًا يعيش العقل الإنسانى والوعىُ عبره... (ص ٢٩١) ونتيجة لهذا؛ فإن الخطابة الرامسية، ببنيتها الحقيقية الخاصة، أكدت لكل من هو قادر على أن يُدركَ مضامينَها أنه لا سبيلَ إلى الاكتشاف أو الفهم من خلال التلفظ، ويبدو فى النهاية أنها تنكر أن عمليات التواصل من شخص لشخص يمكنها أن تلعب أىَّ دورٍ مهم فى الحياة العقلية. (ص ٢٨٨)

وقد ورث العالمُ الحديثُ هذا الموقفَ فى شكل انقسام يصعب التشكيك فيه بين الكلام والكتابة بحيث يعطى تلك الأخيرة الموثوقية فى مسائل "الصحيح" و"النحو" وأخيرًا "المنطق" ويتعارض فى النسق مع الكلام.

الأسلوب البسيط Plain Style

ونظرا لهذا الانقسام ودوره الضمنى فى الاستعارة فإنه لم يكن من الغريب أن أدرك العقلُ البيوريتانى، فى لهفته لأن يحرر نفسه من الزخرفية فى جميع المجالات، إدراكًا تاما فكرة "الأسلوب" الأدبى الذى استخدم الاستعارة بشكل طفيفٍ أو لم يستخدمها مطلقًا. إن التقليص الحديث لفن الخطابة والنسب إليه "الخطابىّ" إلى أن يكون مجرد إطناب وتأنق بلاغىٍّ فحسب ينبع بشكل مباشر من هذه الفكرة. يصف

أونج Ong شكل تقسيم "رامُو" فى القرن السابع عشر من ناحية النشاط الأساسى للإنسان، أعنى الكلام:

إن الكلامَ الخطابىَّ هو ذلك الكلام الذى يجذب الانتباه إلى ذاته بوصفه كلامًا مُزَوَّقًا وغيرَ تقليدىٍّ... أما الكلامُ العقلانىُّ أو المنطقىُّ فهو ذلك الكلام الذى لا يجذب الانتباه لذاته؛ لأنه عادىٌّ وبسيطٌ وغيرُ مزخرفٍ، بالإضافة إلى أنه كلامٌ تقريرىٌّ عن الأشياء...

(ص ١٢٩)

إن الأسلوب الذى بزغ من هذا التعارض، والذى كان أسلوبًا بيوريتانيا مُتَّبَعًا فى الوعظ، قد سُمِّىَ بالأسلوب البسيط Plain Style.

ربما يكون أكثرُ مَنْ عَبَّرَ عن نموذج الأسلوب البسيط هو عالم اللاهوت "وليم أمس" William Ames (1576 - 1633) الذى قال إن فعالية الروح القُدُس وقوة تأثيرها Holy Spirit تظهر بشكل أكثر وضوحًا فى البساطة المتناهية للكلمات أكثر من التأنق والإحكام". كان الهدف هو "التوصيل البسيط" للكلمات وكانت "الفصاحة المزخرفة البديعية" هى العدو. وكان المحتوى أهم من الشكل. أما الاستعارة، إذا كان من اللازم استخدامها، فقد كانت تُضَافُ لاحقًا وليس بشكل أساسىٍّ.

ويمكن للأمثلة القادمة أن تقدم نموذجًا جيدًا لنوع هذا الدور الذى فُرِضَ على الاستعارة، وهذا الجزء من إحدى خطب "جون دن" John Donne الوعظية:

"دعِ الرأسَ تكون ذهبيَّةً والأذرعَ فضيَّةً والبطنَ نحاسيَّةً وإذا كانت القدم من الطين فقد ينزلق الرجال ويتهرئون. ما كلُّ هذا إلاَّ خيال.. كل هذا ليس إلاَّ حلمًا فى خيال. إن المساعدات الخارجية تُعَدُّ عكاكيزَ ثم أقدامًا. يجب أن تكون هناك أجساد ورجال.. أجساد قادرة ورجال قادرون.. رجال يأكلون خيرات الأرض ويأكلون تينهم وزيتونهم.. رجال لا يَهِنُونَ لداعى الابتزاز؛ إنها أجساد مبجلة تبنى مملكة الفردوس.. أجساد تأكل وتشرب من خيرات الدولة، وهى التى تبنى الدولة".

تبدو الاستعارات وكأنها تتدفق بشكل فطرى من عناصرها المُشَكِّلة. يبدو وكأننا نسمع صوتًا يتكلم لا ينفصل رَجْعُ صَدَاهُ وجَرْسُه ونبرته عمًّا يقوله هذا الصوت. قارن هذا بكلام البيوريتانى "جون كوتون" John Cotton وهو يُفَرِّقُ بين القديس الحق والقديس المنافق:

لاحظْ عندما يفترق طرفا شيئين ومن المؤكد أنهما سيفترقان يومًا ما. عندما يسير رجلان معًا ويتبعهما كلبٌ، فإنك لا تعرف مَنْ منهما يملك الكلبَ، ولكن دَعْهُمَا يتفرقا وسيتبع الكلبُ سيدَه.

إن استعارة الرَّجُلَيْنِ والكلب قد أضيفت هنا إلى النقطة المشار إليها سابقًا. إن الاستعارة هنا توضح هذه النقطة، ولكنها فى الواقع بعيدة عنها. إنها تزين النقاش ولكنها ليست جزءًا أساسيا فيه.

والحق أن الانقسام بين الشكل والمحتوى وبين الاستعارة واللغة كان انقسامًا كاملاً، وأن النزعات التى لاحظناها عند الخطباء الكلاسيكيين المُحْدَثين مُعَزَّزَةٌ بقوة هنا فى إنجلترا وأمريكا فى القرن السابع عشر. والاستعارةُ، بالنسبة للخطباء الذين ينتهجون نهج "رامو"، نوعٌ من "الزخرفة" ornamentation غير الاعتيادية للُّغة. وليس هناك أىُّ إدراكٍ للوظيفة والإمكانيات الدلالية semantic للاستعارة، ونتيجة لذلك، ووفقًا لما قاله أونج Ong، فإن كتبهم الخطابية التى تسعى إلى أن تصف الاستعارات والمجازات والصور البلاغية تتحول فتصبح "محاولة لوصف وتصنيف ما هو غيرُ اعتيادىٍّ دون القدرة على تحديد ما هو اعتيادىٌّ".

إن فكرة "الزُّخْرف" ornament بوصفها وظيفة للخطابة بشكل عام والاستعارة بشكل خاصٍّ سيكون لها أثرها على فكرة اللغة بوضوح وبشكل جوهرىٍّ. وكما أن اللغة المكتوبة فرضت هيمنتها على ثقافة القرن السابع عشر الشفاهية، فإن الجوانب السماعية للغة اتجهت إلى أن تتقلص إلى مستوى مرئى قابل للإدراك. إن قولَ "ريتشارد باكستر" (1615 - 1691) Richard Baxter المأثورَ: إن الخطبَ الوعظية "الغامضة المزخرفة" مثلُ "زجاج النافذة المطلىِّ الذى يُخفِى الضوءَ" هو قول يظهر الشكل المرئى بقوة من العقل والشكل المرئى من الاستعارة. إن معظم الدعوات إلى "البساطة"

plainness تواصل هذا التأكيد الخفى على "السهولة" وعلى أهمية وجود فهم وإدراك مرئى للأشياء عَبْرَ اللغة.

وبالتالى، إذا أصبحت الخطابةُ فنَّ التعبير عن الذات بشكل منمق ومزخرف فقد أصبحت كذلك ضرباً من الفن المرئى. إن الكلام يُفَضَّلُ على الكتابة. وتغدو الاستعارات ألوانًا فى ملْوَنَة palette ويغدو استخدامُها ضربًا من أعمال الزخرفة apliqué، منزوعة من صوت الإنسان ومتميزة كليَّةً عن المنطق. وتصبح المجازات tropes أشياءَ ماديةً لا سمعيةً وانحرافات مكانيةً spatial وبيانية diagrammatic للُّغة عن الطريق المباشر والمحدَّد للمعنى. وتصبح الصورُ البلاغيةُ أشكالاً مادية تأخذ مكانها بعناية. إن "توماس سبرات" Thomas Sprat، حين يُدِينُ كلَّ استخدامٍ للمجازات والصور البلاغية فى كتابه "تاريخ المجتمع الملكى" History of the Royal Society، يُعَبِّرُ عن مخاوفه على الأعضاء من أن "الروح الكُلِّيَّةَ والنشاط اللذين اتسم بهما أسلوبُهم قد اسْتُهْلِكَا بسبب الإسراف والإطناب فى الكلام". وإننا لنشعر من هذا الكلام بشكل أو بآخر أننا على أعتاب عصر جديد.

القرن الثامن عشر The Eighteenth Century

كان جوهر الثورة الرامسية هو اختزال العالم الإنسانى للرنين المشخَّص إلى عالم من الفضاء الصامت غير المُشخَّص. وهذا يعنى من ناحية اللغة القيام باختزال معانى الصوت متعددة المستويات الغنية الغامضة القائمة فى الحوار إلى "الوضوح" ذى المستوى الواحد للكلمة المكتوبة. وهذا يتضمن من الناحية الأدبية انتقال الأهمية من النمط الشفاهى للدراما (فالكثير من الشعر الإليزابيثى Elizabethan والجاكوبى Jacobean هو بالأساس حوار "درامى" حتى لو كان أحاديَّ الجانب كما هو الحال فى سونيتات sonnets شكسبير) إلى النمط الكتابى فى الكتاب المطبوع. ويمكننا القول إن هذا قد حدد الانتقال من عالم قديم إلى عالم حديث.

إن السعىَ وراء "الوضوح" و"الممايزة" ذو أثر سيئٍ على الاستعارة، وإذا عدنا إلى "توماس سبارت" فسنجد تصريحًا واضحًا لا لبسَ فيه فى شأن تمجيد أعضاء المجتمع الملكى Royal Society:

ولذلك فقد كانوا أكثر صرامةً فى تنفيذ الحل الوحيد الذى استطاعوا إيجاده لهذا الإفراط extravagance: والذى كان حلا واضحًا لرفض جميع الإسهابات والاستطرادات والمبالغات فى الأسلوب؛ من أجل العودة إلى النقاء الأصلى الأولِّى والإيجاز عندما يحاول الإنسان أن يعرض الكثيرَ من الأشياء، وغالبًا فى عدد متساوٍ من الكلمات. لقد طلبوا من جميع الأعضاء طريقة حديثة قريبة وواضحة وطبيعية للكلام، وتعبيرات إيجابية ومعانى واضحة وسهولة فطرية، فى محاولة لتبسيط جميع الأشياء بقدر الإمكان.

(تاريخ المجتمع الملكى History of the Royal Society,1667)

إن الإفراط فى استعارة درايدن الخاصة بالبثور يمكن أن يكون ضحيةً مقبولةً لهذا النوع من الصرامة، ولكن العلاقة الوطيدة بين الكلمات والأشياء هنا يمكن أن تُعَزِّزَ فكرة الاستعارة بوصفها نوعًا من "الزخرفة" الخاصة المضافة للغة التى إن تُركَتْ خاليةً من الاستعارة ستكون معانيها أسهل وأكثر طبيعيةً وأكثر تأثيرًا.

لقد كانت هذه النظرةُ شاملةً مقنعةً وناجحةً، وبالفعل، فقد ذهب "صمويل باركر" Samuel Parker فى عام ١٦٧٠ إلى أبعدَ من ذلك بالدفاع عن القانون الذى أصدره البرلمان بحظر استخدام الاستعارات المُنَمَّقَةِ المُزَخْرَفَةِ. وأخيرًا، فإنه حتى فى حالة شخصية حادة الذهن مثل الناقد "الدكتور جونسون" Dr Johnson يمكنه أن يتبنى وجهة نظر حائدة عن الصواب فيما يتعلق باستعارات القرن الماضى. وتعليقه على "روح الفطنة" عند الميتافيزيقيين لَهُوَ تعليقٌ مشهورٌ:

رُبِطَتْ أكثر الأفكار المتغايرة سويا بعنف. إن الطبيعة والفن يُنَقَّبُ فيهما من أجل التوضيحات والمقارنات والإيماءات. فمعرفتهما تعطى توجيهًا ودقتهما تثير الدهشة، ولكن القارئ غالبًا ما يظن أن تحسنه يتحقق بمشقة. وعلى الرغم من أنه قد يعجب بذلك فى بعض الأحيان، فإنه نادرًا ما يشعر بالرضا.

(حياة كاولى The Life of Cowely، ١٧٧٩)

والحق أن فكرة أن اللغةَ "الشعريةَ" مختلفةٌ جذريا عن اللغة "العادية" وأنه يجب أن تبقى كل منهما بعيدة عن الأخرى هى الفكرة التى نبع منها تعليقه على استعارة شكسبير الرائعة والتى قالها على لسان ليدى ماكبث Lady Macbeth:

تعال أيها الليل الكثيف،

وتسربل بأحلك ما فى جهنم من دخان،

لكيلا ترى مُدْيَتى الماضية الجرح من طعنتها،

ولا تنفذ السماء بعينها غطاء الظلام،

فتصرخُ: "كفى، كفى!".

إن تعريف الاستعارة المُقَدَّمَ فى القاموسِ العظيم الذى صنفه جونسون يشير إلى أنها تقريباً إساءةٌ للُّغة. فالاستعارة هى "استخدام الكلمات فى غير معناها الأصلىً وفى غير ما وُضِعَتْ له": فاللغة رداءٌ للفكر، أما الاستعارة فهى مجرد جزء من طريقة "التعبير" التى يختارها الكاتب كى يزخرفَ بها الفكر. وبالتالى، فإن الفطنة السليمة، إذا استعرنا تعبير "بوپ" Pope، لا بد وأن تُظْهِرَ هذا الانقسام. هذا هو ما كان يجب أن "يكون موضوع التفكير، إلا أنه لم يكن يُعَبَّرُ عنه بالصورة الصحيحة ألبتة". أو إذا استخدمنا عبارة قالها الفيلسوف "هوبز" Hobbes، إن مَلَكَةَ التمييز Judgement تقوم بفرض السيطرة على محتوى ومضمون القصيدة. وهناك مَلَكَةٌ أخرى من شأنها تجميل القصيدة بالاستعارات المناسبة وهى ملكة الوهم Fancy. ولْنقتبسْ مرةً أخرى ما قاله الدكتور جونسون: "أما بخصوص التعبيرات الاستعارية، فهى امتياز كبير للأسلوب عندما تُستخدَم بصورة مناسبة؛ لأنها تعطيك فكرتَيْنِ مقابل فكرة واحدة".

أعاد "بوپ" كتابة مؤلفات "دن" Donne بنفس الروح التى كتب بها "درايدِن" Dryden "All for Love" عن مسرحية شكسبير "Anthony and Cleopatra" من خلال حذف الغموض الموجود بالنص، ذلك الغموض المُتَوَلِّدِ من لغةٍ، شأنها شأن باقى اللغات، استعاريةٍ بالفطرة. وقد استبدل كلٌّ من "درايدِن" و"بوپ" بالاستعارة "وضوحا" جديدا.

يمكن لهذا الوضوح الجديد بالكاد أن يكون ذا طابعٍ خاصٍ، ويرجعُ هذا إلى كونه "عاما" وليس خاصا، وكان هذا الوضوحُ فى الأساس نتاجَ لغة مُبَسَّطَةٍ ومحددةٍ، وفى مثل هذه الحالة يصبح الغموض عيبًا ونقيصةً. إن الحَكَمَ بالنسبة للمعنى ليس هو المتكلم الذى يتحدث عن نفسه عبر نبرة الصوت أو الإيماءة، إنَّمَا الحَكَمُ هو القاموس. تميل استعارات القرن الثامن عشر إلى التعامل مع الأشياء المقبولة بشكل عامٍ، وهى لا تحتاج إلى مستمعين كى تكتملَ أو تَحْظَى بالتجاوب معها. لقد وُضِعَتْ هذه الاستعارات فى أسوأ شكل وكذلك قُدِّمَتْ بشكل غير جيد وهى منتج منتهٍ وغير صالحة فى القصيدة عندما يتعلق الأمر بالذوق. إن النتيجة بَوْنٌ شَاسِعٌ عن اللغة العادية، وعن مساندة الاعتقاد بأن الشعر يجب أن يُكْتَبَ بلغة "خاصة" لا مثيلَ لها، لغةٍ تفارق الكلام العادى، وهى التى أسميناها اللغة الشعرية.

الفصل الرابع

الرؤية الرومانسية

هناك طبيعة تمتص امتزاج الاستعارات

(والاس ستيفنز)

اعتاد "كولريدج" Coleridge – وفقًا لما يقوله "يون ستيوارت ملْ" John Stuart Mill – أن يقول إن كل إنسان وُلِدَ إما أفلاطونيًا أو أرسطيًا. ويبدو أن الأفكار المتعلقة بالاستعارة تؤكد هذا التمييز وتعززه. إن أولئك الشعراء والمنظِّرين الذين ينضوون تحت لواء الرومانسية يرفضون رفضًا تاما الفكرة الأرسطية الكلاسيكية التى ترى أن الاستعارة منفصلة عن اللغة، فهى وفقًا لهذا ضرب من الزخرف الذى يمكن أن يضيف ما هو أفضل إلى اللغة كى تناسب مهمة أو وظيفة محددة.

وبدلا من ذلك، وفى رد فعل حادٍّ على التفكير الأرسطى الذى ساد خلال القرن السابق، اتجه الرومانسيون إلى الإعلان عن العلاقة العضوية organic بين اللغة والاستعارة إجمالاً. كذلك مالوا إلى التركيز على الوظيفة الفعالة للاستعارة بوصفها تعبيرا عن مَلَكَة الخيال Imagination. وقد زعم هؤلاء الثلاثة الذين شرحوا هذه الرؤية الرومانسية أنهم من أتباع أفلاطون.

أفلاطون Plato

أن تكون "تابعًا لأفلاطون" يشبه إلى حدٍّ ما أن تكون "تابعًا لماركس Marx أو فرويد Freud؛ فهذا يفترض معرفتك لما قاله هذا العالم الشهير. وفى حالة أفلاطون ربما

يكون الأمرُ معقدًا، وذلك لوجود مجموعة واسعة مما عُرِفَ بالكتابة "الأفلاطونية الجديدة" neo-Platonic writing التى قرأها الشعراء الرومانسيون وأفادوا منها. وغالبًا ما يكون هناك فرق مهم ودالٌ بين الأفلاطونية Platonic والأفلاطونية الجديدة.

والحق أن أفلاطون، بخلاف أرسطو، لم يطرح دراسة مُعْلَنَةً وعامة عن اللغة أو الاستعارة، إلا أنه من ناحية ثانية يعبر عن بعض وجهات النظر فيما يتعلق بالطبيعة غير الرسمية الواضحة التى ربما تحوى المفتاح الذى يدل على سبب افتتان الشعراء الرومانسيين بهذا الفيلسوف الذى اعترف، دون غيره من الشعراء، بعدائه للشعراء.

فى محاورة "كراتيلوس" Cratylus تتركز المناقشة على أصل الأسماء. ويتمحور الجدل حول ما إذا كانت اللغة فى الأساس اصطلاحية وتعسفية arbitrary فى علاقتها بالعالم أم إذا كان هناك نوعٌ من "الصحة الفطرية" inherent correctness فى الأسماء: أى ما إذا كان العامل الحاسم فى نسبة الكلمات إلى الأشياء عرفًا عاديا أو أن هناك قوانينَ طبيعيةً تحكم العملية. وما برز من الجدل والمناقشة كان ميلاً مدهشًا إلى إعطاء العرف والاصطلاح حقيهما، كما ظهر من الحوار وعىٌ فعلىٌ بأن اللغة محكومة على نحو مضبوط بقوانين يُعْتَقَدُ فيها التجريد ومفروضة من خارج اللغة. ويبدو أن هذا الوعىَ قد شكَّل الرؤى التى يعبِّر عنها أفلاطون فيما يتعلق بالفن الأسمى للغة، وهو "الشعر".

إن أحد مبادئ الفن التى أعلنها أفلاطون بوضوح كان مبدأ "الوحدة العضوية" organic unity فكل خطاب، كما يقول فى محاورة "فيدروس" Phaedrus، ينبغى أن يتشكَّل كَـ "مخلوق حىٍّ"، يعنى أن الخطاب لا يمكن أن ينقسم إلى أجزائه التكوينية المُشَكِّلة، ولكن أى أجزاء أكثر من هذه تستطيع – بالتضامّ– أن تشكِّل الكلَّ ببساطة. وعلى نحو مشابه، تكون اللغة وحدة عضوية متكاملة. ويبدو أن أفلاطون، بخلاف أرسطو، لم يُرِدْ أن ينتهك وحدة اللغة بشكل صريح، فهو لا يفصل اللغة الشعرية عن لغة الخطابة.

وربما وجد الرومانسيون ذلك أساسًا وتبريرًا لعداء أفلاطون الشهير للشعراء. فإذا كانت اللغةُ محكومةً بالمبادئ العضوية، فإنه من المضلل أن نُجَرِّدَ أىَّ جزء منها من

الكلّ. وهذا هو بالضبط ما قصد الشاعر أن يفعله على نحو خفىٍّ، فقد قصد إلى أن يُجَرِّدَ الجزءَ الشعرىَّ، أو ما يمكن أن نسميَه الاستعارىَّ، من اللغة، وأن يطالب بهذا الجزء كما لو كان ملْكًا له. وإن مطالبته الواعية بهذه الوظيفة الخاصة تحرمنا من حقوقنا اللا واعية فيها بوصفنا متكلمين للغة بالفطرة. والحقيقة أن الشاعر لا يملك أية وسيلة خاصة لمقاربة أى نوع خاص من اللغة أو المعرفة (وقد قُدِّمَتْ هذه الحالة فى محاورة إيون Ion التى يرفضها الآخرون.

والحق أن فن الشاعر يستولى فقط على تلك الجوانب من اللغة التى تكون، فى المشترَك الشفاهى، فعَّالة فى التفاعل المُعْتادِ. إن الإيقاع والقافية والاستعارة - وغيرها من العناصر اللازمة فى البنى المتعلقة بالذاكرة التى ينقل المجتمع الشفاهى من خلالها هويته الخاصة من جيل إلى جيل - كلُّهَا عواملُ مؤثرةٌ وفعالةٌ فى حفظ وتعزيز وسيلته ونهجه الخاص فى الحياة. وغياب مثل هذه العناصر القوية يُوَجِّهُ لمنطق الفلسفة المجرد ضربة قوية بشكل واضح، فقد منع الوصول إلى أكثر الطرق تأثيرا لعمل اتصال معقد مع العقل الواعى والمثقف، وبالتالى فإن التأثيرات التى تتعلق بالذاكرة الخاصة بالشعر تجعل من الصعب على الناس الوصول لهذا المستوى والتغير بالوسائل الأخرى.

إن الصدق بالنسبة لأفلاطون يقيم فى نشاطات الفيلسوف والشخص الذى يجادل عن علم والذى تأتى لغته من هذا النموذج الأساسى لجميع اتصالات البشر وحوارهم الشفهى العادى. إن وجود الشعراء يفترض مسبقا غياب عناصر الاستعارة الحية النشيطة من اللغة من الحوار الشفهى العادى. وبالفعل فإن وجود الشعر بوصفه لغة غريبة تَخُصُّ الشعراء يستحضر للوجود مرة أخرى لغة عادية ومهلهلة.

شلي Shelley وهردر Herder وڤيكو Vico

إذا لم يكن هذا هو ما قصده أفلاطون حقا، فإنه هو ما أراد الرومانسيون له أن يقوله، خصوصًا فيما يتعلق بأفكارهم عن اللغة والاستعارة وعمل المَلَكَة التخييلية. ومن المهم أن نفهم أن الفكرة الرومانسية عن الخيال Imagination تؤسس وتؤكد على القدرة

الربطية لتلك المَلَكة وتضعها فى مقابل الخاصية المغايرة لمَلَكة أخرى تُسَمَّى أحيانًا العقل Reason، إلا أن هذه الملكة ربما يُظَنُّ أنهـا ملكة التـحليل المنطقى discursive analysis. وهى الملكة التى تدرك الفروق والاختـلافات بين الأشياء وعلاقتـها المتبـاينة ببعضـها البعض. وتحليل أرسطو للاستـعارة يُعَدُّ خير مثـال على ذلك. ومن ناحية أخرى، فإن الخيال قـوة فعـالة لطاقة هائلة كافية، كمـا يعبِّر وردزورث Worsdworth،"لإحداث هذه التغيرات حتى فى طبيعتنا الفيزيقية كما تظهر غالبًا بشكل إعجازى" (مقدمة القصائد الغنائية). إن قدرتها المميزة تكمن، على نحو مهم، فى أنها تضم الأشياء بعضها إلى بعض وتؤسس علاقـات وتماثلات واتصـالات بينيـة فعـالة ومـوحِّدة، وهى تعى وتخلق الوحدة بالأسلوب الذى كان يشغل أفلاطون.

وهكذا، فالاختـلاف بين أفلاطون وأرسطو عند الرومانسيين ربما يكون على نحو أكثر أو أقل كالاختلاف نفسه بين الخيال Imagination والعقل Reason إذا ما أفرطنا فى التبسيط. وكما طرح "شِلى" Shelley (وهو شاعر أفلاطونى) فى مقاله (دفاع عن الشعر Defence of Poetry، المكتـوب عـام ١٨٢١ والمنشـور عـام ١٨٤٠) فـإن "العـقل يتـعلق بالاختلافات والخيال يتعلق بالمتماثلات من الأشياء". وأضـاف: "إن الشعر قد يُعَرَّفُ على أنه تعبير عن الخيال". وهنا يكمن اتصال الخيال الرئيسىُّ بالاستعارة. فالشعر يُغَذِّى ويُوَسِّع محيط دائرة الخيال عبر توحيد الأفكار. إن العملية التى تقوى هذه المَلَكَة، كما تقوى التدريبات الرياضية أطراف الإنسان، هى الاستعارة.

ويتبع هذا أن الخيال سيُجَسِّد نفسه فى شكل استعارة. لم يتردد شِلى فى التأكيد على أن الشعر "مطبوع فى أصل الإنسان" وأنه "ينبع من طبيعة اللغة، تلك الطبيعة التى تنتج بشكل متوالٍ عبر الخيال وتتصل بالأفكار فحسب". ويضيف شلى، بكلمات من المحتمل أنها لاقت استحسانًا عند أفلاطون، أنه فى "طفولة المجتمع" يكون كل المؤلفين شعراء؛ لأن اللغة ذاتها تكون شعرًا"، وفى "شباب العالم" فإن أولئك الذين يكونون شعراء، بالمعنى الأكثر عمومية للكلمة، يتكلمون لغة:

..تُظْهِرُ العلاقاتِ المدركَة قَبْلاً من الأشياء وتُخَلِّد إدراكهم إلى أن تغدوَ الكلمات التى تمثلهم علاماتٍ، عبر الزمن، على أقسام التفكير أو أنواعه بدلاً من أن تكون صوراً للتفكير المتكامل.

وهى اللغة التى يسميها شلى "الاستعارية بشكل فعَّال".

هذه الأفكار الأوَّلية قد وجدت تعبيراً أسبق فى مكان ما آخر فى أوروبا. يَعتَبِرُ الناقدُ الألمانىُّ "ى. ج. هردر" J. G. Herder فى مقاله عن أصل اللغة Abhandlung über den Ursprung der Sprache (1772) أن الإنسان البدائى يفكر من خلال الرموز، ويربط "هردر" الاستعارة بأوَّلِيَّة الكلام ذاته. فاللغة الأكثر بدائية كانت "قاموس النفس" وفيها تضامَّتْ الاستعارات والرموز كى تخلق الميثولوجيا والملحمة العجائبية لأفعال كل الكائنات وكلامهم، وكى تخلق الخرافة المتواصلة بما فيها من انفعال وعناصر تشويق. إن الشاعر الحديث هو كذلك إنسان بدائى، فهو لا يقدم المعنى أو يحاكى الطبيعة فحسب، بل إنه يخلقهما كما يخلق الإنسانُ غيرُ المتمدنِ الخرافةَ والأسطورةَ.

وقبل ذلك، وعلى الرغم من أن أحداً من معاصريه لم يلتفت إليه، فإن الفقيه القانونى والبلاغىُّ الإيطالىُّ المتميز جامباتِستا ڤيكو Giambattista Vico قد نشر كتابه "العلم الجديد" New Science (1725) وفيه يعتبر الإنسانَ البدائىَّ ذا حكمة شعرية غريزية sapienza poetica نشأت عبر الاستعارات والرموز والأساطير وصولاً إلى أنماط التفكير المجرد والتحليلى الحديثة. إننا نحيا فى عالم من الكلمات صيغ لنا عبر لغتنا "حيث تتشكل العقول بواسطة اللغة، وليست اللغة هى التى تتشكل بواسطة عقول متكلميها".

فى هذا العالم يتناسب مبدأ "الحقيقة المصنوعة" verum factum فالحقيقى والمصنوع متماثلان. والمجتمع مقام على نحو تام بسواعد البشر، ويحوى فى ذاته الحقيقة الوحيدة التى يأمل الإنسان أن يعرفها. ولكى نتمكن من الحصول على نظرة تاريخية منضبطة عن هذه الحقيقة ولكى نتجنب أن نفرض معاييرنا النسبية الخاصة على هذه الحقيقة اقترح ڤيكو فحص الطريقة التى يستخدم الإنسانُ عبرها أنواعَ اللغة والأساطير والخرافات التى ابتكرها والتى أفضت إلى المجتمعات التى وُجِدَ فيها. هذه

المقاربة الحديثة اللافتة هى أول عرض منظَّم لما سُمِّىَ مُؤخراً بمبدأ "النسبية الثقافية" cultural relativity والذى تمت عبره محاولة فهم الثقافة فى مصطلحاتها الخاصة لا بالرجوع إلى نموذج ما مُجَرَّدٍ عن كيفية تفكير الناس عموماً عبر سلوكياتهم.

كان من الطبيعى أن تقود هذه الاهتماماتُ ڤيكو إلى دراسة الأطفال. فالحركة من الطفولة إلى سن الرشد والنضج هى نسخة، كما أثبت ڤيكو، من الحركة من المجتمعات البدائية إلى المجتمعات المتحضِّرة. ولغة الأطفال بالأساس لغة قوية ونشيطة مقارَنةً بالتمايزات والتصنيفات المجردة التى تطبع كلامَ الراشدين العقلانىّ. ومن ثم، فإن الخرافات والأساطير البدائية لم تكن أكاذيب بقدر ما كانت استجابات شعرية واستعارية للعالم من قبَلِ الناس المسئولين كلِّهم.

إن الاستعارات التى تكون محفورة غالبًا فى كلامنا الحالىّ كانت ذات يوم تجسُّدات حية لإدراكات حيوية لأناس لا ندرى شيئًا عن وجودهم فى عالمنا العقلانى المُخَدَّر. إن المايزة المجردة التى أقمناها بين الحرفىّ literal والاستعارىّ metaphorical تصلح فحسب فى المجتمعات التى حازت القدرة على التفكير التجريدى. وهذا ليس متاحًا حيث يكون التفكير حسيًا، كما هو الحال بالنسبة للأطفال أو ما أسماه عالم الأنثروبولوجيا الفرنسىُّ كلود ليڤى شتراوس Claude Lévi-Strauss بـ "العقل الهمجىّ" savage mind.

وعلى الجملة، فالاستعارة ليست زخرفًا توهيميا للحقائق، بل إنها السبيل لاختبار هذه الحقائق. إنها وسيلة التفكير والمعيشة وإبرازٌ خيالىٌّ للحقيقة. فالاستعارة فى حد ذاتها تقع فى قلب "المصنوع".

ومن المفيد الآن تتبُّعُ هذه الأفكار على مدًى أبعدَ، وذلك فى كتابات اثنين من كبار المنظرين الرومانسيين الإنجليز اللذيْن تَلَوَا ڤيكو وسَبَقَا شِلى، وهما: وردزورث Wordsworth، وكولريدج Coleridge.

وردزورث Wordsworth

إن التزام "وردزورث" باللغة التى يتداولها الناس فى الواقع يوحى بشعوره بأن هذه اللغةَ فى ذاتها استعاريةٌ، وجاءت مقدمته للقصائد الغنائية Preface to the Lyrical Ballads لتؤكد ما قاله. إن اهتمامه بـ "الحياة الريفية البسيطة" نابع بشكل كبير، كما يخبرنا هو، من "اللغة البسيطة غير المزخرفة والتى تعبر عن نفسها ببراعة"، تلك اللغة التى تكشف عن ذاتها بوصفها نتاجا للتواصل اليومى مع أفضل الأشياء التى يُستَمَدُّ منها الجانبُ الأفضل من اللغة. ويفضى هذا إلى "تعبيرات بسيطة وغيرمعقدة"، ويفضى فى الشعر إلى أفكار "يُعَبَّرُ عنها فى لغة تتلاءم وأهميتَها - الأفكارَ- الخاصةَ".

"...هذه اللغة التى تنبع من الخبرة المُكَرَّرة والمشاعر العادية المألوفة هى لغة أكثر بقاءً وفلسفية من تلك التى تُستَبْدَلُ بها لغة الشعراء".

وإذا كان هذا الاهتمام الشبيه باهتمام فيكو بالشعراء:

"...قد عزلنى عن قطاع عريض من العبارات والصور الفنية التى يُنْظَرُ إليها عبر الأجيال من الآباء والأبناء على أنها إرثٌ عامٌ للشعراء"، فإن وردزورث قانع بأن يقول الشعر دون هذا الأسلوب الشعرى لصالح الاستعارات التى تتعالق عضويا معًا وتنبع أساسًا من "اللغة التى يتكلمها الناس فعليا". وليس على القارئ أن يقع تحت رحمة الشاعر تمامًا فيما يتعلق بالصور أو الأسلوب الذى اختاره؛ كى يوصل مشاعره، وذلك لأنه:

"إذا كان موضوع الشاعر مختاراً بحصافة، فإن هذا يقوده بالطبع إلى الشعور باللغة التى إذا اختيرت بدقة وحصافة، فلا بد وأن تكون حينئذٍ رفيعةً ومزخرَفةً ومفعمةً إفعاما حيويا بالاستعارات والصور".

إن ما يطرحه وردزورث من السهل إثباته عبر مقارنة نوع الاستعارات التى اعتُبِرَتْ موروثًا عاما للشعراء فى ذلك الوقت:

لأجلك تفترش الحقول ببساطِها الوردىِّ

ويُسَكِّنُ المحيطُ الباسمُ قاعَه ذا الأمواج

وتنجلى أعمدة لامعةٌ وهَّاجةٌ

مَكْسُوَّةٌ بتدفُّقٍ برَّاقٍ ليومٍ أثيرىٍّ

عندما انفجرت ينابيعُ مُزَيَّنَةٌ عَبْرَ مداخلها

والنسيم العليل يُلَوِّحُ بجناحه الضخم

والطيور الفريدة ذات الذيل المكسوِّ ريشًا

تشعر بأن سهامك الماضية تنتفض فى كل وريد وعِرق.

(من المجلة الشهرية Monthly Magazine، فبراير ١٧٩٧)

أقول: عبر مقارنة هذه الاستعارات بتلك التى صاغها هو ذاته فى كتابه "القصائد الغنائية" Lyrical Ballads عام ١٧٩٩:

إنها تقطن فى طريق غير موطوءٍ

جنب ينبوع الحمام

خادمةٌ لا يمتدحها أحد

وأشخاصٌ قليلون هم من يحبونها

بنفسج الصخور المُطَحْلَبَةِ

مرئىٌّ بالكادِ

جميل كنجمٍ أوحدَ

يبرق فى السماء.

هنا يجد القارئُ نفسَه فى صحبة "مشاعر ملموسة" من لحم ودم، كما يسمع صوت "إنسان يتحدث إلى أناس" تختلف مشاعرهم فى الدرجة فحسب، وليس فى النوع، عن غيرهم من الناس. وبالفعل، فإن لغة الشاعر تكون ناقصةً مُخْتَلَّةً إذا بدا أنها

نابعة من تلك الجماعة التى، وبسبب نَظْمِهَا الخاضعِ للبحور والأوزان الشعرية، يكون من المتوقع أنها ستوظف لغةً خاصةً".. وبالفعل، فإن لغة الشاعر تكون ناقصة مختلة إذا تبيَّن أنها نابعة من تلك الجماعة التى يكون من المتوقع أنها ستوظف لغة خاصة نظرًا لأن نَظْمَهَا يكون ذا بحور وأوزان شعرية.

إن لم تكن هناك لغةٌ "خاصةٌ" بالشعراء، فلن تكون هناك أساليب "لغوية" "مقصورة خصيصًا" على الشعر. وهذا هو جوهر نظرية وردزورث عن أنه لا يوجد هناك اختلاف جوهرى بين لغة النثر ولغة الشعر. إن النثر والشعر كليهما يتكلمان عبر نفس الأعضاء وإليهما... فالشعر لا يذرف دموعًا "كما تذرفها الملائكة" إلا أن تكون دموعًا طبيعيةً إنسانية. فلا يسرى فى عروق الشعر دم الآلهة الذى يميزه عن النثر؛ فنفس الدم الإنسانى يسرى فى عروق كل منهما، وعندما يكون هذا مقبولا، فحينئذ تتحقق اللذة الرئيسية للشعر.

كان من الواضح أن وردزورث أحس أن هذه العملية تشغل حيزًا مركزيا من التجربة الإنسانية. فهى تمثل كل اهتمامه فى شعره باقتفاء "القوانين الأولية التى تحكم طبيعتنا" وخصوصًا فيما يتعلق بالطريقة التى نربط بها الأفكار عندما نكون فى حالة من الإثارة". وهى عملية، كما يصفها هو فى "المقدمة" The Prelude من:

ملاحظة أوجه الشبه

فى الكينونات التى لا يُوجَدُ بينها تآخٍ

بالنسبة للعقل المتلقى.

(المقدمة The Prelude، ١٨٥٠، الجزء الثانى، صفحات ٣٨٤: ٣٨٦)

وهذه هى العملية التى تُشَكِّل "النبع العظيم والرافد الرئيسى لنشاط عقولنا"

ومن هذا المبدأ تستلهم الشهوة الجنسية وكل الانفعالات المتصلة بها أصلها: فهى جوهر حوارنا العادى. وعلى الدقة التى يُدْرَك بها المتشابه فى اللا متشابه واللا متشابه فى المتشابه تعتمد أذواقنا ومشاعرنا الأخلاقية.

وهذه بالطبع هى العملية الموصِّلة والموحِّدة للاستعارة.

كولريدج Coleridge

إن اهتمام كولريدج "بإدراك المتشابه فى غير المتشابه" وبصورة أعم "الطريقة التى نوحد بها الأفكار" لهو اهتمام معروف، ويمكن القول بأنه يكمن فى مركز تفكيره عن ملكة الإنسان الخاصة بالخيال Imagination.

وكما هو واضحٌ من التسمية ذاتها، فإن الخيال يرتبط بصنع الصور الخيالية، وعلاقته بمفهوم الاستعارة علاقة جوهرية. إن الفكرة الأساسية التى تنبثق من تفكير كولريدج وممارسته بوصفه شاعرا وناقدا هى أن الإدراك الكلىَّ للخيال سوف يتخذ شكلاً لغويا، وأن ذلك الشكل ظهر جليا فى طريقة ربط الأفكار التى تولد الاستعارة. وكولريدج واحد من أوائل الإنجليز الذين قرأوا وتفكَّروا فى عمل فيكو Vico، حيث اعتبر الاستعارة خيالاً فى طور الاعتمال.

إن فكرته عن العقل كانت فكرة ثورية حقا. فلقد رآه "كنظام نشط، قائم بذاته، ذاتى الإدراك" (آى. إ. ريتشاردز: I. A. Richards نظرية كولريدج فى الخيال Coleridge on Imagination) فرض نفسه على العالم بل وكيَّفه وشكله بإبداع، وذلك بعيدا عن كونه متأثرًا بما يُسَمَّى "الواقع" reality فالخيال يعمل أداة رئيسية فى هذه العملية. وتقريبًا وبالمعنى الحرفى، فإن الخيال "يُجَمِّلُ" العالم أثناء تطوره. والمثال الأكثر وضوحًا ومثالية على هذه العملية، بطبيعة الحال، هو الشاعر:

إن الشاعر، موصوفًا فى إتقان مثالى، ينشط النفس الإنسانية بأكملها، مع إخضاع ملكاتها لبعضها البعض حسب قيمتها النسبية ومنزلتها. فهو ينشر نغمة وروح الوحدة التى تَمْزِجُ وتَصْهِرُ كلَّ الملكات فى بعضها البعض عبر تلك القوة التركيبية والسحرية، والتى أُفْرِدُ لَهَا وحدها مُسَمَّى الخيال.

(سيرة أدبية Biographia Literaria، الفصل الرابع عشر)

إن وظيفة هذه الملكة هى أن تَصِلَ.. أن تَصْهِرَ.. أن تَمْزِجَ وأن توَفِّقَ فى عملية التوحيد التى صاغ لها كولريدج مصطلح "القوة الموحدة" esemplastic، التى قال إنها

تعنى "التشكيل فى واحد". إنها العملية التى، وباستخدام تفسير شلى Shelley للغة الاستعارية الحيوية، تميز العلاقاتِ القَبْلِيَّةَ وغيرَ المفهومة وتُخَلِّدُ إدراكها". وبطبيعة الحال فى الشعر، فإن العملية قابلة للإدراك تماماً:

هذه القوة، يتم إعمالها أولاً بالإرادة والفهم، ويتم الاحتفاظ بها تحت سيطرتهما، ومع ذلك فهى سيطرة رفيقة وغير ملحوظة laxis effertur habenis، تكشف عن نفسها فى الموازنة أو التوفيق بين المتناقضات أو الطبائع المتعارضة: فتوفق بين التشابه والاختلاف.. بين المجرد والمحسوس.. بين الفكرة والصورة.. بين الفردى والعام. وهذه القوة هى التى توفق بين الإحساس بالجدية والنضارة وبين الموضوعات القديمة المألوفة، وتوفق بين حالة غير عادية من الانفعال وبين درجة عالية من النظام؛ بين الحكم المتيقظ دائماً وضبط النفس المستمر وبين الحماس المتقد والإحساس العميق. وبينما هى تمزج المطبوع بالمصنوع وتناغم بينهما، فإنها لا تزال تُخضع الفن للطبيعة، والأسلوب للموضوع، وإعجابنا بالشاعر لتعاطفنا مع الشعر.

(نفس المصدر)

وخلال العبارات التى استخدمناها، يكون من اليسير للغاية رؤية هذه العملية عملية ذات حدود مشتركة مع الاستعارة. ومن أجل تفصيل نظريته، يستخدم كولريدج تحليلاً محدَّداً للاستعارات ليبرز بعض الفروق المجردة.

إن المبدأ الأساسى لفلسفة كولريدج هو العضوية organism وكأفلاطونىٍّ حقيقىٍّ، تمنى كولريدج لو يكتشف الروابط العضوية لكل الأشياء، وأن يدمر الحدود الزائفة فيما بينها والتى أقيمت عبر التحليل الأرسطىِّ. وبهذا، يمكن القول بأنه ورث المايزة بين الفن الكلاسيكى والفن الرومانسى التى رفدت إليه من ألمانيا من خلال أعمال شليجل وجوته وشيللر.

إن الفن الكلاسيكى ينشغل بالإشارة إلى التناغم المتوازن الموجود فى الطبيعة الجيدة التنظيم، فمبدأه الأساسى هو مبدأ اللياقة decorum، حيث تتناسب العناصر مع طبقاتها وأنواعها المناسبة والتى تتمايز بعناية (ويَعْتَبِرُ المفكرُ الأرسطىُّ الاستعارةَ ذاتها

التى ترد على الذهن مثالاً على تلك العملية). أما الفن الرومانسى فإن انشغاله يكون بوصف الوحدة التى تكمن تحت فروق السطح، والتى تتجاهل الحدود الواضحة.

وعلى ذلك، فإنه فى الدراما "الكلاسيكية" تُعَالَجُ أنواعٌ "ثابتةٌ" من الشخصيات فى ارتباطها بأهداف وقيم شاملة ومُتَّفَق عليها. فالمسرحية الكلاسيكية تتحرك حسب "قواعد" ونماذجَ مُتَصَوَّرَةٍ مُسْبَقًا؛ وذلك من أجل توضيح مبادئَ معينةٍ موجودة "خارجَ" المسرحية.

وكاتب الدراما الرومانسى يشغل نفسه، من جهة أخرى، بقضايا ملموسة، و"بالطبيعة الداخلية" للشخصيات المُتَضَمَّنَة. فمسرحيته لا تطيع أية "قواعد" إلا تلك التى تبرز من تلقاء نفسها، وتعلن عن ضرورياتها العضوية والملموسة. لقد كان رأس كتاب الدراما الرومانسيين بالنسبة إلى كولريدج هو بالطبع شكسبير Shakespeare، وقد كانت مقالتُه عن مسرحية "العاصفة" The Tempest أفضلَ نموذجٍ عمليٍّ لهذا النوع من التفكير.

إن مسرحية "العاصفة"، كما يقول كولريدج، "نموذجٌ على مستوى عالٍ من الدراما الرومانسية؛ فعناصر التشويق فى هذه المسرحية مستقلة عن كل الحقائق والتداعيات التاريخية، بل تنبع من ملاءمتها لتلك المَلَكَةِ الخاصة بطبيعتنا، أقصد الخيال Imagination، والتى لا تدين بالولاء للزمان ولا للمكان ... إنها توجه نفسها كلية إلى الملكة التخييلية" (كولريدج، عن شكسبير ص. ٢٢٤) ونتيجةً لهذا، فإن المسرحية تُظْهِرُ "تناسقا عضويا" لا تعارضًا "ميكانيكيا".

يَكمن جزء من الجودة العضوية لهذه المسرحية بطبيعة الحال فى استخدامها للاستعارة، ويُعَلِّقُ كولريدج على استعارات شكسبير ذاكرًا أنها كاشفة للغاية. وصعوبات القرن الماضى فى هذا الصدد صعوبات ذات سمعة ليست طيبة بطبيعة الحال، لا سيما بعض تلك الخاصة بالدكتور جونسون Dr Johnson التى قد تعتبر كذلك. إن تعليقه على الاستعارة فى ماكبث:

هنا رقد دنكن

جلده الفضىُّ موشى بدمه الذهبىّ

(الفصل الثانى، المشهد الثالث، ١٠٨-١٠٩)

هذا التعليق مشهور جدا:

لا يوجد تعديل يمكن عمله فى هذا السطر، الذى تتساوى كل كلماته فى كونها معيبة، ولكن بضعفٍ عام يصمها كلها. فمن غير الوارد أن يضع شكسبير تلك الاستعارات القوية وغير الطبيعية على لسان ماكبث الرجل الواسع الحيلة والمخادع...

(ملحوظات على مسرحيات شكسبير Notes on The Plays of Shakespeare، ١٧٦٥)

إنَّ ما يبحث عنه جونسون هو نوعٌ كلاسيكيٌّ من المايزة بين عناصر الاستعارة؛ أو صورة بصرية دقيقة أو صورة خيالية للصفات المثالية المشار إليها. إن ما يواجهه وفقًا لمعايير المطالب الأرسطيةِ هو سخف محض. فكيف يمكن أن يكون الجلدُ "فضيا" أو أن يكون الدمُ "ذهبيا"؟

والحق أنه وفقًا لعبارات كولريدج ، وهى على النقيض "أفلاطونيةٌ"، فهذه الاستعارة تُبْرِزُ قوة تشكيل الخيال فى العمل. فاللفظان "فضىٌّ" و"ذهبىٌّ" يشيران إلى مكانة "دنكن" المَلَكيةِ العُلْيَا علاوة على تكوينه الجسدىّ، وبنفس الطريقة تكون تلك المكانة موجودة وراء التجسد الفيزيقىّ فيه. فعناصر الاستعارة "تنصهر" وتمتزج فى وحدة متماسكة، على الرغم من طبيعتها ووظيفتها التجريديتين، مستقلة عن المتطلبات "الميكانيكية" للحقائق التاريخية وما يتعلق بها، والولاء "للزمان والمكان". وتكون النتيجة معنى على درجة عالية من التعقيد له أكثر من مستوى، وموجه كُلِّيَّةً إلى المَلَكةِ الخيالية بدلاً من العقل، والتى توضح نفسها فى "الموازنة أو التوفيق بين المتضادات أو الصفات المتعارضة".

ومن ثمَّ، فإن كولريدج يتصدى بقوة فى مقالته عن "العاصفة" The Tempest للنوع الميكانيكىّ من الاستعارة التى رُتِّبَتْ عناصرها فيما بينها ترتيبًا دقيقًا فى علاقات أرسطية. ويؤكد كولريدج قائلاً إن:

قوة الشعر، وربما في كلمة واحدة، تغرس تلك الطاقة في العقل الذي يُجْبِرُ الخيالَ على إنتاج الصورة. يقول بروسبيرو Prospero لميراندا Miranda:

في منتصف إحدى الليالي،
قام القدر بلعبته، فتح أنطونيو
بوابة ميلانو؛ ولف الموت الظلام،
أسرع وقتها المندوبون للهدف
أنا ونفسك الصارخة

هنا، بتقديم نعتٍ موافق لمقتضى الحال "الصارخة" في السطر الأخير، تُقَدَّمُ صورةٌ متكاملة للعقل، وبإنتاج مثل تلك الصور تتشكل قوة المبدع العبقري.

(كولريدج عن شكسبير ص ٢٣٣-٢٣٤)

فيما بعد، وقف كولريدج إلى جانب استهجان بوب Pope وأربوثنوت Arbuthnot اللاذع وغير المُرَوَّى بالنسبة إلى استعارة "بروسبيرو" Prospero المتقنة التي لفت عبرها انتباه ميراندا إلى فيرديناند:

ستائر أهداب عينك ترتفع،
وتخبر عما ترين خلفها

(الفصل الأول، المشهد الثاني ٤٠٨- ٤٠٩)

وذلك على أساس علاقتها العضوية بالمسرحية، وبتطور شخصية بروسبيرو فيها (لبروسبيرو دور ومظهر سائد من خلال شخصيته باعتباره كاتبا دراميا ساحرا، فهو على وشك أن يلعب دور فيرديناند أمام ميراندا بشكل فجائي، بالإضافة إلى أن الاستعارة تعطي إحساساً بفعل الشعوذة الوشيك وقوعُه، والإحساس بستار على وشك أن يرتفع عن منظر بديع).

يحرص كولريدج على التمييز بين وجهتين من العملية الخيالية: تلك التى تسمى بِـ "الخيـال الأوَّلِىّ" Primary Imagination، الذى يعى "العـالم الاعتيـادى" ويعتمل فيـه، وما تسمى بِـ "الخيال الثانوىّ" Secondary Imagination، الذى يعيد صنع هذا العالم، ويطبع شكله عليـه. إن الكلمـات هى الوسـيلة إلى هذه الغـاية. والعـملية التى تُنْشِئُ الكلمـاتُ الواقعَ عبـرها وتفـرض هذا الإنشـاء على العـالم الذى نعـيش فيـه إنما هى عـمليـة الاستعارة.

حرص كولريدج على وضع ملكة أخرى إلى جوار ملكة الخـيال، حدد لها وظيفة أدنى وعبَّرَ عنها بمصطلح "الوهم" .Fancy فإذا كان الخيال قوةً موحِّدةً esemplastic، فإن الوهم هو فحسب قوة تجميع وتنظيم يشترك فيها ببساطة قوة ملاحظة التشابه (على طريقة "تداعى الأفكار" لهارتلى Hartley إلى حدٍّ ما). إن الأسلوب الذى ميز به كولريدج بين أنواع الاستعارة التى تُنْتَجُ عبر الوهم والأخرى التى تُنْتَجُ عبر الخيال هو أسلوب ممتع.

فالوهم هو "ملكة ضم صور غير متشابهات معًا فى الصورة الأساسية، ومن خلال بعض تلك الصور تتمايز نقاط التشابه". تلك الصور لا يجمعها رابط "طبيعى أو معنوى"، بل إنها مبنية عبر الشاعر على أساس "بعض التوافقات الْعَرَضِيَّةِ". بمعنى أن الوهم يقدم مجرد تجميع.. مجرد ملاحظة "التشابهات" المصطنَعة بين الأشياء. وكمثال على ذلك، أشار كولريدج إلى تلك السطور من قصيدة شكسبير "فينوس وأدونيس" Venus and Adonis :

برِقَّةٍ بالغة تأخذه الآن بيدها،

سوسنة محبوسة فى سجن من الجليد،

أو عاج فى قيد مرمرى

وهكذا يطوق هذا الصديق الأبيض ذلك العدو الأبيض.

فى تفسير هذين الضربيْن من البياض، رأى كولريدج أن عناصر الاستعارة تظل كينونات منفصلة بعضـها عن بعض، على الرغم من ترابطها معًا عبر الأسطر: سوسنة.. جليد.. عاج.. مرمر.. صديق أبيض.. عدو أبيض. فلا تفاعل ولا تآلف بين العناصر هنا، فالحدود فيما بينها تبقى غير ممسوسة. وبتعبير آخر، تفتقر الفقرة إلى الخيال:

... القوة التى تتشكل عبرها صورة ما أو إحساس ما لتقييد صور ومشاعر أخرى كثيرة، وعبر نوع من الصهر لدفع العديد من الصور فى صورة واحدة... وجمع العديد من الوقائع فى لحظة واحدة من التفكير من أجل تقديم تلك الغاية النهائية من الفكر والمشاعر الإنسانية والوحدة، وبالتالى إحالة الروح إلى مبدئها ومصدرها الذى يكون وحده الواحد الحق.

(كولريدج عن شكسبير ٦٤- ٦٥)

كما يقول فى موضع آخر:

... الصور، مهما كانت جميلة ومهما نُقلَتْ بأمانة من الطبيعة، ومهما بلغت دقة التعبير عنها، فإنها ليست هى التى تميز الشاعر. إنها تصبح دلائل على تأصل العبقرية مادامت طوعتها العاطفة الغالبة أو الأفكار أو الصور المترابطة التى تثيرها تلك العاطفة؛ أو عندما يكون لها تأثير اختصار التعددية إلى الوحدة، أو التتالى إلى لحظة...

(سيرة أدبية، الفصل الخامس عشر)

وكمثال على هذه العملية التخيلية، وعلى عملية الوحدة التى تنتجها "الملكة العظمى للعقل البشرى" يورد كولريدج هذه الاستعارة من نفس القصيدة:

انظر! كيف ينطلق النجم الوضّاء من السماء؛

ويتوارى فى الليل من عين فينوس!

(٨١٥- ٨١٦)

ومن السهل رؤية ما يهدف إليه. يقول كولريدج:

كم من الصور والأحاسيس جُمِعَتْ ههنا دون جهد أو تنافر، في جمال أدونيس.. سرعة تحليقه.. الحنين مع اليأس.. والطبيعة المثالية المبهمة المُلْقَاة على الكل.

(كولريدج عن شكسبير، ص ٦٥)

ما يقصده هو أن كل عنصر من عناصر الاستعارة يتفاعل مع العنصر الآخر: كل منها يؤثِّر ويتأثر بالآخر، وتكون النتيجة هي الوحدة. وكما يقول آى. إيه. ريتشاردز I. A. Richards عن تلك السطور:

إن المعانى القابلة للانفصال في كل كلمة: انظر! (اندهاشنا من النَّجْمِ واندهاشها من انطلاقه).. النجم (الشيء الباعث للضوء والفيَّاض البعيد الذى لا يمكن أن يكون تحت السيطرة).. ينطلق (السقوط المفاجئ الذى لا سبيل إلى احتوائه والهائل، أو ضياع الموجِّه.. القدر).. السماء (مصدر الضوء ومصدر الخراب الآن).. يتوارى (ليست السرعة فحسب، بل والطمأنينة القدرية أيضًا).. في الليل (ظلام المشهد وهو عالم فينوس الآن) – كل تلك المعانى القابلة للانفصال تضامَّتْ ههنا معًا.

(نظرية كولريدج عن الخيال، ص ٨٣)

إن الأمر ليس فحسب أننا ندرك الطريقة التى ظهر عبرها انطلاق أدونيس لفينوس، بل إننا نكتشف نواتنا كذلك، وذلك بسبب الترابطات التى تُصِرُّ عليها الاستعارة، واعتمال هذه الروابط الإبداعية المتجانسة في نفوسنا. وبدلاً من المواجهة عبر التشبيهات البارعة (كما هو الحال في استعارة الوهم Fancy's metaphor) التى نتأمل علاقاتها بدقة، فإن هذه الاستعارة تبعث خيالنا على العمل. إن أسلوب التفكير الذى تعرضه الاستعارة يرتد من عقل شكسبير إلى عقولنا ويتطلب مشاركتنا في إكمالها. إنها تشدنا وتشركنا في عمليتها الخاصة وتمنحنا المسئولية من أجل فعل إبداعي لإتمامها. إن هذا يضفى حيوية على الاستعارة. وكما يقول كولريدج، في واحدة من مقالاته المفعمة بالإبداع والروعة عن شكسبير "إنك تشعر به بوصفه شاعر على قدر الوقت الذى يجعلك أثناء قراءته كائنًا مبدعًا فَعَّالاً نشطًا".

إن التمييز ما بين استعارات الوهم واستعارات الخيال هو تمييز ذو قيمة؛ لأنه يبدأ فى اقتراح وسائل لتحليل الاستعارة بمصطلحات أكثر ملائمة لها ذاتها بدلاً من مصطلحات أرسطو وأتباعه. فتحليلاتهم تأخذ بعين الاعتبار علاقة عناصر الاستعارة ببعضها البعض. أما كولريدج فيبدو أنه يريد أن يأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين الاستعارة ومُتَلَقِّيها على أساس أن درجة الاستجابة الخيالية للمتلقى الذى تُوجَّه إليه الاستعارة تشارك إلى أقصى حدٍّ فى تأثيرها النهائىّ.

لِنَعُدِ الآن إلى المصطلحين "مجرد" abstract و"ملموس" concrete، ونمعن النظر فيهما بإيجاز فيما يتعلق بالوهم Fancy والخيال Imagination ذاتيْهما، وفى السياق الذى يجعل استخدامَ كولريدج الدائمَ لشكسبير بوصفه نموذجا أمرًا ذا مغزى. إن السمة الرئيسية لاستعارات الوهم أنها لا تُشْرِك متلقيها بشكل فعال. إنها استعارات "مجردة" من هذه الناحية، ومع كونها إبداعية إلا أنه يوجد بينها وبين مشاهديها فجوة تصل وتعكس الفجوة بين العناصر المنفصلة التى تؤلفها. إنها استعارات تُسْتَخْدَمُ فيها اللغة بوعى وبصنعة. والحق أنها استعارات مميزة للغة فى شكل خاص، وهكذا تكون عندما تُكتب.

أما الاستعارات النابعة من الخيال فإنها، وكما قيل، تتطلب مشاركة المتلقى. ومن هذه الناحية فهى جزء من الخبرة المادية الملموسة ولغتها لا تكون إلا عفوية وتلقائية. وبالفعل كما قال كولريدج، فإن الخيال:

يعمل باستمرار على أن يجعل عين القارئ تكاد تفقد إدراك الكلمات؛ كى تجعله يرى كل شىء كما قال وردزورث Wordsworth بشكل ممتاز وملائم:

تبرق فوق العين الباطنة

التى هى منتهى الابتهاج بالعزلة

وكى تجعل كل شىء حاضراً عبر سلسلة من الصور، وذلك من دون أية إثارة مؤلمة أو مجهدة، ومن دون تحليل الوصف... ولكن بحلاوة حركة الطبيعة وسهولتها.

(كولريدج عن شكسبير، ص ٦٦)

واللغة، كما يزعم كولريدج، هى "مستودع أسلحة العقل البشرى"، تحتوى على "أسلحة فتوحات مستقبلها". وما بدا له هو أن افتقار القرن الماضى كان إلى الإحساس المناسب بقوة اللغة، فى مقدرتها بوصفها أداة للخيال، وللتغلب على العالم القابع وراء عالم الحس المباشر الذى تدركه العين. إننا نعيش، كما يقول كولريدج، تحت "طغيان العين وسيطرتها" التى هدف أفلاطون إلى تحريرنا من أسرها. ومع ذلك، فإنه:

تحت هذا التأثير الحسى القوى نعانى القلق؛ لأن الأشياء غير المرئية لا تكون موضوعات للرؤية، والأنظمة الميتافيزيقية تصبح فى أغلب الأحيان مُيَسَّرَةً، لا لصدقها ولكن لمناسبتها حيث تنسب إلى الأسباب قابلية أن تكون مرئيةً، إذا كانت أعضاء إبصارنا قوية بما فيه الكفاية.

(سيرة أدبية، الفصل السادس)

إنها بالضبط تلك "القابلية لأن تكون مرئية" وهو المعيار الذى طبقه الدكتور جونسون على استعارة شكسبير لـ "جلد دنكن الفضى الموشى بدمه الذهبى". ووفقًا لهذا المعيار، فإن الاستعارة بالفعل لا تكون متناسبة. إنه معيار يُخْضِع أىَّ شىءٍ بقوة لحاسة البصر. ولقد ألفت العقول، عبر الالتزام الشديد بمعرفة القراءة والكتابة، الأنماط البصرية من القراءة والكتابة بوصفها أنماطا أجدى فى التواصل، بحيث إنها ستجد عناصرها كلها غير متعالقة بعضها ببعض، ومن ثم فإنها تكون مبهمة. وفى المصطلحات المرئية "المجردة" لا يمكن لمثل هذه الاستعارة أن تكون مناسبة على الإطلاق عند الخضوع لحكم العين المطلق.

إلا أن الخيالَ، بطبيعته، مُوَجَّهٌ إلى العين الباطنة التى احتفى بها وردزورث. واللغة المناسبة لطبيعته يمكن أن تكون بالكاد ولهذا السبب لغة فى شكل كتابىٍّ. بينما تعرض الكتابة نسخة فيزيقية من اللغة، إلا أنها ليست الشكل الأوَّلىَّ للتواصل. إن الشكل الملموس والأوَّلىّ للغة هو الكلام والنطق البشرى. وبعيداً عن إعادة إنتاج الكلام، فإنه يمكن القول إن الكتابة تختزل اللغة والكلام. إن الكتابة تأخذ رنينَ النطق الشفاهى وتصطبغ به كما لو كان فى معيةِ شخصيةٍ ونبرةِ صوتِ متكلمِها وحضورِه الجسدى مما

لا ينفصل عنه بطبيعة الحال أبداً، وتستبدل بذلك لا شخصانيةِ الرموز وصمتها القابع على الورق. إن غنى الغموض الشفاهى "للغة التى يستخدمها البشر"، قد اسْتُبْدِلَ به المظهر النسبى والوضوح المجرد للكتابة، حيث إن "معنى" كل كلمة يمكن أن يتحدد بدقة. وقد كان الدكتور جونسون كاتبًا عظيمًا (ومصنفًا عظيمًا جدا للقواميس التى تحدد "المعنى"). وفى رأيه أن "العرض الدرامى هو كتابٌ يُرْوَى وفقًا لحالة مصاحبة تُزِيدُ أو تقلل من تأثيره" (مقدمة إلى شكسبير، ١٧٦٥). ومع ذلك، فقد كانت وسيلة شكسبير هى البعد الشفاهى من اللغة؛ فمعظم جمهوره كانوا فى الغالب غير متعلمين. وعلى أية حال، فقد كان شكسبير كاتبًا دراميا لا كاتبًا فى فرع آخر من الفروع المعرفية. وحيث إن الدراما كالكلام، فإن استعارة "جلد دنكن الفضى ودمه الذهبى" تعمل فعلاً بشكل جيد جدا. كما قال كولريدج "إن الشعر يَمْنَحُ متعةً عظيمةً فقط حال كونه مفهومًا على نحو عام وليس بامتياز". ويعلق ريتشاردز Richards على هذا بأن "ما يشير إليه هو تفوق خصائص تركيب المعنى الشكسبيرى على نظائرها من البنى التركيبية فى أواخر القرن الثامن عشر".

إن هذا ليس محلٌّ نقاش حول ما إذا كان هذا الجانب الشفاهى لـ "بناء المعنى" لدى شكسبير هو الذى فَتَنَ العقلَ الرومانسى. إلا أنه تجدر الإشارة إلى أن نوعية الاستعارات التى خصصها كولريدج للخيال هى تلك النوعية التى تُظْهِرُ الخصائص الأكثر وضوحًا للكلام. إن تفاعل العناصر والصهر المُوَحِّد للأجزاء معًا هما نوعا الأشياء التى تحدث بالطبع عندما نتكلَّم، وخاصةً إذا كنا مدفوعين "بفيض تلقائى من المشاعر القوية". وكما وصف مارشال ماكلوهان Marshall McLuhan هذا الفيض فى حوار شفاهى:

هناك الكثير من الصور الذهنية المتزامنة simultaneous لأى موضوع أيا كان: إن الموضوع يمكن النظر إليه سريعًا من عدة زوايا: فالرؤى والأفكار الكلاسيكية المتعلقة بذلك الموضوع تكون، وعبر الذاكرة، على طرف كل لسان بين أعضاء أى مجموعة من الأصدقاء الحميميين.

فى حين أنه فيما يتعلق بالكلمة المكتوبة فإن:

عين القارئ لا تفضل صوتًا واحدًا ونغمة واحدة فحسب فى حالة انعزال، بل إنها تفضل معنى واحدًا فى كل مرة. إن التزامنات مثل التورية والغموض تصبح فى الكتابة تحدِّيًا للذوق، واستهزاءً بالفاعلية.

(أثر الكتاب المطبوع على اللغة فى القرن السادس عشر)

وباختصار، فإن فكرة كولريدج عن الخيال والطريقة التى يختلف عبرها عن الوهم، تقودنا مباشرة إلى اللغة، وإلى اللغة المنطوقة عند فنانها الأعظم شكسبير. تؤدِّى فكرة الوهم إلى اللغة المختزَلة إلى عناصرِها المنعزِلة، كل مع "معناه" باهتمام ومحدد بمعزل عن غيره. وبمعنى من المعانى، فإنه بالنسبة لكولريدج، فإن نموذج هذا النوع من اللغة هو مبدأ هارتلى عن تداعى الأفكار. فالكلمات، مثل الأفكار، "مرتبطة" ببعضها البعض بالطريقة التى يتراصُّ بها الطوب لبناء حائط. كل كلمة تؤسس بعناية علاقةً مع شىء ما يمثلها، وقد هجا سويفت Swift هذه الفكرة عن اللغة بدقة تامة فى زمنه فى "رحلات جاليفر" Gulliver's Travels حيث كان العلماء فى لابوتا Laputa يشيرون إلى الأشياء بديلاً عن الكلام عنها.

إنها تلك التفرقة المصطنعة بين اللغة والواقع.. بين الكلمات والأشياء، التى قصدت فكرة كولريدج عن الخيال أن تدمرها؛ حيث كتب إلى جودوين Godwin فى سبتمبر من عام ١٨٠٠، "إننى أسعى إلى أن أدمر التناقض القديم بين الكلمات والأشياء، كما لو كانت الكلمات فى الأشياء وكما لو كانت كائناتٍ حيَّةً أيضًا".

الاستعارة تقدم الوسيلة التى ترتقى عبرها الكلمات لتصبح "كائناتٍ حيةً"؛ لأن الكلمة كى "تحيا" تحتاج لأن تُنْطَقَ، أو على الأقل أن يُشْعَرَ بأنها يمكن أن تنطق، وأن تأخذ انطباع "الناس الحقيقيين" عنها. ووردزورث يُذَكِّرُنَا بأن الشاعرَ "إنسانٌ يتحدث إلى أناس". وعندما تُقَلِّصُ الاستعارةُ "العديدَ إلى وَحْدَة، أو التتابع إلى لحظة" فإنها تفعل ما يفعله الصوت المنطوق باللغة: فهى تفرض وحدة الشخصية المفردة على تعدد الأصوات، وتستبدل بفورية الكلام عملية تعاقب الصمت للكتابة والقراءة. ولذلك "...فإن

الصور على الرغم من جمالها" فإنها تغدو فحسب "أدلة على العبقرية المتأصلة" عندما "تنتقل الحياة الفكرية والآدمية إليها من روح الشاعر". لذلك، فإن الاستعارة التالية، على الرغم من عدم الاعتراض عليها، تظل استعارةً آلية، ولن تخرج عن إطارها في كتاب الطبوغرافيا:

انظر إلى صف أشجار الصنوبر المشذبة والمنحنية
انحنت من تدمير البحر، وتُرَى في شفق المساء.

ولكن عندما عُمِلَ تعديل بسيط لنفس الاستعارة، فزُيِّنَتْ وامتزجت بالآدمية، ارتقت لتصبح شكلاً من أشكال الشعر:

أنت صف من أشجار الصنوبر الحالة المكشوفة،
أدركت بلمحة الشفق، انظرْ! كيف هربت
من تدمير بحر عنيف، كل خصلاته عاصفة
تجرى أمامها.

(سيرة أدبية، الفصل الخامس عشر)

يقول كولريدج إن "اللغة وُضِعَتْ في إطار لا لتُعَبِّرَ عن الشيء وحده، بل أيضًا لتعبر عن الشخصية والحالة المزاجية ونوايا الشخص الذي يمثلها. إن اللغة قد خُلِقَتْ كي تُنْطَقَ، وهي تعبر عن الحقيقة الداخلية، وكي تفرض هذا على العالم من خلفها عبر الخيال. وبهذه الطريقة تتعالق اللغة والواقع تعالقًا وثيقًا (وهي عملية، كما سنرى، قد لفتت انتباه علماء اللغة المحدثين وعلماء الأنثروبولوجيا).

إن الطبيعة "الفنان العبقري الأول" تشترك أيضًا في عملية "إكمال" completion المتنوعات ومزجها وصهرها إلى وَحْدَةٍ. إذن، فإن فن الإنسان يحاكي الطبيعة بمحاكاة تلك العملية. فخياله، باعتباره مَلَكَةٍ تمزجُ وتصهرُ، هو "إعادة لفعل الخلق الخالد".

ومن ثم، فإن الخيالَ هو "الرُّوحُ المُشَكِّلُ" الذى يُسْقِطُ project عقل الإنسان على العالم، وتجعله يتفاعل مع هذا العالم تمامًا كما تتفاعل عناصر الاستعارة مع بعضها البعض. و"الواقع" إذن نتاجُ الخيالِ الذى يتلاعب بالواقع. وأكثر مجاليه يكون لغويا. وكما كتب كولريدج إلى جيمس جيلمان James Gillman عام ١٨٢٧، موضحًا إلى أى مدى يعارض رأى "سبرات" Sprat المعلن فى اللغة:

إن الخطأ الأساسى للنحاة وكُتّاب فلسفة النحو واللغة هو افتراض أن الكلمات ومبانيَها هما المثلان المباشران للأشياء، أو أنهما تتطابقان مع الأشياء. إن الكلمات تتوافق مع الأفكار والنظام المُشرِّع واتصال الكلمات بقوانين التفكير وبأفعال عقل المفكر ومشاعره.

ويضيف، ربما مستشعرًا عدمَ الكفاية حتى فى كتاباته "... اقرأ هذا مرارًا وتكرارًا حتى تستوعبه. بارك الله فيك".

فالخيال يوسع العقل؛ لأنه "يُوَسِّعُ" الواقع بالاستعارة بوصفها وسيلة لغوية. ومع تلك المعطيات، لا يمكن التفكير فى الاستعارة على أنها عباءة لأفكار سبق وجودها.

وأخيرًا، لا يوجد طريقة "تتخلص" بها اللغة من الاستعارة. حتى إن آراء سبرات Sprat المضادة "لتضخمات" swellings الأسلوب، والمؤيدة لطريقة الكلام "الواضحة" و"العارية" هى فى حد ذاتها مفعمة بالتحولات الاستعارية من النوع الواضح. فالأسلوب يمكن أن "يتضخم" فقط استعاريا، وهذه فحسب الطريقة الوحيدة التى يمكن للكلام عبرها أن يكون "واضحًا" و"عاريًا". قد تحاول اللغة أن "تقترب من وضوح الرياضيات"، ولكن لا يمكنها فعل ذلك إلا بواسطة الاستعارة القريبة الواضحة بدلاً من الاستعارة الغامضة.

إننا نعيش فى عالم من استعارات القابعة فى العالم ومن هذه الاستعارات ننشئ الأساطير. فنحن، بمعنى آخر، نكمل العالم كلما عشنا فيه، وخبرناه بشكل ملموس. فقط عندما نخطئ :

فإننا نفكر فى أنفسنا باعتبارنا كائنات منفصلة، ونضع الطبيعة فى تناقض مع العقل.. وكالمفعول به مع فاعل.. والشيء مع الفكرة.. كالموت مع الحياة. فهذه معرفة تجريدية، أو علم الفهم المجرد.

إن المعرفة الإمبريقية على الجانب الآخر تُسلِّمُ بأن:

الشكل المحدد لا يمكن فهمه، ولا هو حقيقى فى ذاته، ولكنه يُدْرَكُ إدراكًا جزئيا، وإطارٌ شكّله الخيال الإنسانى بقيوده الخاصة. كالقدم التى تقيس نفسها فى الجليد.

(الصديق The Friend، عام ١٨١٨)

من أساسيات الثورة الرومانسية التركيز على الروابط الملموسة بين الإنسان وعالم الطبيعة. وقد طبع كولريدج تلك الروابط بطابع لغوىٍّ لا يُمْحَى، ووضع الاستعارة فى بؤرة الاهتمام الإنسانى، جاعلا منها شيئًا أكثر أهمية من مجرد شيء للتأمل غير المجدى لتصنيف النُّقَّاد الأدبيين. وتشير كلماتُ مَنْ قد يكون مُفَسِّرَهُ الأعظمَ آى. إيه. ريتشاردز I.A. Richards إلى مدى هذا الإنجاز:

لأن كل الأشياء التى يمكن أن نُسَمِّيَهَا أو نميزها... هى نتاجُ الاهتمامات البشرية، ولأن العالم كما هو معروف لنا نسيجٌ ظهرت صورُه، كما نعرفها فحسب، فى وعبر التفكير؛ ولأن ذلك التفكير سواءً كان من صنع العقل عبر العلم أو عبر "روح الإنسان ككل" فى الشعر، قد تطور عبر اللغة - وبدون اللغة يعجز التفكير عن الاستمرار أو البقاء- أصبحت دراسة خصائص اللغة، التى تحاول أن تكون دراسةً شاملة، أكثرَ الدراسات أصولية واتساعًا... لذلك فإن أكثر المواضيع التقليدية بالنسبة للنقد، كتمييز كولريدج الخيال عن الوهم، وتأملاته الثاقبة العميقة حول التشيىء objectification وحول الكلمات اليومية، كل هذا اتحد مع تحليل المُبْهَمَاتِ والمُلْغِزَات سواء أكانت مُعْلَنَةً أم مستتِرة فى كل حالات الاستعارة، سواء فى حالة التحويل أو الإسقاط لتشكيل دراسة واحدة... إننا مع كولريدج نخطو على أعتاب دراسة نظرية عامة للغة قادرةٍ على أن تفتح لنا مجالات سيطرة جديدة على عقولنا.

(نظرية كولريدج عن الخيال، ص ٢٣١- ٢٣٢)

الفصل الخامس

بعض آراء القرن العشرين

الواقع فكرة مبتذَلة نَفِرُّ منها عبر الاستعارة
والاس ستيفنس

حقا لقد أنتج القرن العشرون أكثر من "دراسة نظرية عامة للغة قادرة على أن تفتح لنا طاقات جديدة أمام عقولنا". وعلى العموم، فإن النقد الأدبى الحديث وعلوم اللغة والأنثروبولوجيا قد حافظت على وعزَّزتْ أسس الثورة الكولريدجية أو الرومانسية: وذلك بتذويب الحدود ما بين الطبيعة البشرية والطبيعة الخارجية، بين الفكر و"الشىء"، بين اللغة وعالم الواقع. وما يدعوه كولريدج بـ "المعرفة المجردة" أو "علم الفهم المجرد" المستمد من الإشارات الضمنية التى يستوعبها الإنسان ويَخْبَر العالم بموضوعية، ويقدر على هذا النحو وبشكل تدريجىٍ أن يقيس "الواقع" ويُقَيِّمَهُ مُبْعِداً ذاته بعيداً عنه، أقول إن هذا الذى يدعوه كولريدج قد جُوبِهَ بفكرة مفادها أن المعرفة الأصيلة الوحيدة هى تلك الناتجة عن التجربة الملموسة والنابعة من الخبرة المعاشة فى عالم يُعَدُّ واقعه أمرًا نسبيا جدا.

آى. أ. ريتشاردز I.A.Richards

إنه حقا آى. أ. ريتشاردز نفسه الذى ربما يكون أكثر من أى شخص آخر قد رأى أهمية وجوب الرجوع إلى الاستعارة فى أى تفسير لوظيفة اللغة فى المجتمع. إن مناقشاته فى كتابه "فلسفة البلاغة" The Philosophy of Rhetoric (1936) قد نمت إلى حدٍ

لافت من مناقشات كولريدج وفيكو، وهذه المناقشات تنشئ بيانًا تقويميا هائلاً عن موضوع الاستعارة مما كان له أثرٌ جوهريٌّ في العالم الحديث.

ينطلق ريتشاردز من افتراض أن كل "المعاني" نسبيَّةٌ في جميع الأحوال، بحيث تتناسب فحسب وتصلح في السياق الثقافي الذي تقع فيه:

... أي جزء من الكلام، في النهاية، يفعل ما يفعله فقط لأن باقي الأجزاء المحيطة، سواء قيلت أم لم تُقَلْ، وظروفه، هي كما هي.

(فلسفة البلاغة ص. ١٠)

وبالتالي فالمعنى ليس صفة ثابتة راسخة ولكن الكلمة أو مجموعة الكلمات تكْتَسِبُ المعاني عبر الاستخدام. وكما "يخلق" البشر الواقع عبر فرض مفاهيم الأشياء على نحو ما رآه الفيلسوف "أ. ن. وايتهد" " A. N. Whitehead مجرد إسراع بالمادة بلا هدف، وبلا معنى"، فإننا كذلك نفرض "المعاني" على نحو خفيٍّ ودون إدراك للأصوات التي ليس لها، في ذاتها، معنى "موضوعيٌّ" أو"حقيقيٌّ".

فاللغة، في هذا العرض، ليست بالتأكيد "رداءً للفكر"، بمعنى أنها الوسيط الذي نوصل عبره إلى بعضنا البعض المعلوماتِ عن الواقع الموجود بالفعل خارجنا في "عالم الواقع". وعلى العكس، تكون اللغة هي سبب وجود هذا الواقع، ومن ثمَّ:

فإننا سنفعل ما بوسعنا كي نفكر في المعنى وكأنه نبات ينمو وليس كعلبة قد امتلأتْ أو قطعةِ صلصالٍ قد تشكَّلتْ.

(السابق، ص. ١٢)

ويتبع هذا أن الكلمات ليست أحداثًا في ذاتها بقدر ما هي مجموع الأعراف التي تنشأ من توظيفنا لها. إن الكلمات لا تعني، لكننا نحن الذين نعني عبر الكلمات. فالنسيج الكلي "لمعانينا" – التي تُشَكِّلُ "العالم" كما نعرفه – لا يتكوَّن من خبرة فعلية أو موروثة، بل من قوانين لغوية ونفسية مرتبطة بالتشابهات المتواترة للسلوك في عقولنا وفي العالم الذي من أجله وبواسطتنا تتكيف الكلمات على نحو متنوع.

وبناء على ذلك، فإن أية فقرة من اللغة يكون لها بالكاد معنى واحد يلائمها (وقد صب ريتشاردز جل ازدرائه على "خرافة المعنى الوحيد الأوحد الحقيقى").

وعلى الجملة، فهذه "النظرية" تقترح وتتطلب أن يُنظر إلى الغموض ambiguity، الذى يُعَدُّ أحيانًا "نقيصة" من نقائص اللغة وسببًا من أسباب التعطُّل وعدم الفهم أثناء التواصل، على أنه ناحية أساسية وضرورية للغة، وجزء من أدواتها التى يمكن أن تتطور لتوسِّعَ وتعمِّقَ بل وتُثْرِىَ المعنى. إن هذه الوجهة من النظر:

(ص. ٤٠)

... سوف تجعلنا نحسب الغموضَ على المدى الأوسع وبأبدع الأنواع تقريبًا فى كل مكان... وفى حين تعاملت البلاغة القديمة مع الغموض على أنه عيب فى اللغة، وأملت فى تقليصه أو التخلُّص منه، فإن البلاغة الحديثة تراه نتيجةً حتميةً لا يمكن تجاهلها لطاقات اللغة ووسيلةً لا غنى عنها فى غالبية كلامنا المهم، وخاصة فى الشعر والدين".

وبعبارة أخرى، تؤكد "البلاغة الجديدة" فعليا مع الرومانسيين على أن الكلام، بطبيعته الغامضة الملازمة له والمتأصلة فيه، هو الشكل الأوَّلِىُّ والمحدِّد للغة، وذلك بعد قرنين من سيطرة الشكل الثانوىِّ والاشتقاقىِّ للغة بأهدافه المضادة للوضوح والتميز، وهو الكتابة.

هذه أيضًا هى النقطة التى تنطلق منها العديد من التحليلات اللغوية الحديثة. إن الإنسان يُنْظَرُ إليه على أنه حيوان ناطق. فالكلام هو صفته المميِّزة، والعلامة التى تميزه عن الحيوانات الأخرى. وعلى ذلك، فإن صداماته مع العالم تحدث ويكون السياق اللغوى غالبًا عليها. ونتيجة لذلك فإن خبرته عن العالم تتغير وتُعَدَّل عبر بنية لغته. فلغته لغة عضوية، مكتفية اكتفاء ذاتيا، وذات نظام مستقل يقسم ويصنف الخبرة وفقًا لمصطلحاته الخاصة. وفى سياق العملية، فإن هذا النظام يفرض "شكله" الخاص على عالم أولئك الذين يتكلمون هذه اللغة. والواقع أن اللغة والخبرة يتفاعلان ويثبتان أنهما يتضمنان بعضهما البعض إلى الحد الذى يجعل من الصعوبة بمكان اعتبارهما كيانيْنِ منفصليْن.

فاللغة "تخلق" الواقع فى تصورها الخاص. إن استخدام اللغة يتضمَّن بشكل جوهرىٍّ إدراك صفة واحدة من الواقع عبر صفة أخرى. وتعد هذه العملية فى الأساسِ واحدة من عمليات "التحويل".

سيتم الحديث عن هذا الموضوع لاحقًا بصورة أكبر، ولكننا الآن ربما نلحظ المدى الذى وصلت إليه هذه الرؤية فى المساندة العامة والتأكيد على المعارضة الرومانسية لفكرة أن الاستعارة تتضمن استخدامًا "خاصا" و"خارجًا عن المألوف" للغة. فاللغة فى كليتها، وعبر طبيعة علاقاتها التحويلية للواقع كما هو مذكور آنفًا، هى بالأساس استعارية. فالاستعارة، كما يقول ريتشاردز، ليست شيئًا خاصا واستثنائيا فى استخدام اللغة، وليست نوعًا من "الانحراف عن نمطها المعتاد فى الاستخدام"، وليس همها الأول هو مجرد ابتكار صور كلامية، وإننا لا نستطيع أن ندرك بشكل جازم كيفية عمل الصورة البلاغية. إنَّما الاستعارة وظيفة للُّغة وليست صناعة للصورة. وهى ليست ببساطة "... شيئًا يعمل فى حضور الصور الخيالية فى عين العقل أو أذنه". على العكس تمامًا، فهى "مبدأ كلى الحضور فى كل لغة". فبالفعل تنطوى كل اللغات على بُنًى استعاريةٍّ مطمورة تؤثر بشكل صريح على "المعنى". فاللغة لا يمكن تخليتها من الاستعارة دون استخدام الاستعارة الكائنة فى الفعل "يُخْلِى" to clear ليس هنالك استخدامٌ "مباشر" للغة، بحيث يكون خاليًا من الاستعارة، فاللغة تستخدم الاستعارة حتى عندما تزعم عدم استخدامها. وعلى الجملة، فإن الاستعارة هى الوسيلة التى تعمل اللغة عبرها.

وبصورة أكثر تحديدًا، فإن الاستعارة تتضمن عملية لغوية محدَّدةً:

"فى صيغة أبسط، عندما نستخدم الاستعارة تكوْن لدينا فكرتان حول شيئيْن مختلفيْن تعملان معًا وتتداعمان بكلمة واحدة مفردة أو عبارة يكون معناها هو جماع وناتج تفاعل interaction هاتين الفكرتيْن.

(نفس المصدر، ص ٩٣)

"التفاعل" interaction هنا كلمة دالَّةٌ وذات مغزى. يمايز ريتشارد بين عناصر الاستعارة كـ "المحمول" tenor أو "المغزى" وهو الفكرة الضمنية التى تعبر عنها" الاستعارة) و"الحامل" vehicle التشابه الأساسى الذى يستخدم لتجسيد أو حمل "المحمول").

لذلك ففى استعارة ماثيو أرنولد Matthew Arnold :

أجل، فى بحر الحياة نصنع جزيرة،

مع الصدى الملقى فى المضايق بيننا،

ننقط الوحش المائى عديم الشطآن،

نحن الملايين الفانية نعيش فرادى

(إلى مرجريت To Marguerite)

"المحمول" tenor هو طريقة حياة الناس الذين يعيشون فُرَادى، و"الحامل" vehicle هو الجزر التى فصلها البحر بعضها عن بعضها؛ فهذان العنصران يتفاعلان، ويُوَلِّدُ "اعتمالهما" معًا المعنى الوحيد الأصلى للاستعارة:

فالحضور المشترك للحامل والمحمول يُنْتِجُ معنًى (يتمايز بوضوح عن المحمول) لايمكن بلوغه دون تفاعلهما.

(نفس المصدر، ص ١٠٠)

ويضيف ريتشاردز: "ليس الحامل مجرد زخرفٍ للمحمول الذى لا يتغير بواسطته إلا أنَّ... المحمول والحامل فى تعاونهما معًا يعطيان معنى ذا طاقات عديدة لا يمكن أن يُنْسَبَ لأىٍّ منهما على حدة حالَ انفصالهما".

ولقد لاحظنا أن مصطلح "تفاعل" ينطبق بالتساوى على نطاق واسع من اللغة ذاتها. "فمعنى" اللغة بالنسبة لمُتَكَلِّمِيهَا ينتج عن ويكمن فى التفاعل الحاصل بين لغتهم وخبرتهم. فكلاهما يُعَدِّلُ الآخر و"حضورهما المشترك" يُوَلِّدُ "الواقعَ" كما يعرفونه هم. فالعملية "استعارية على نحو فعَّال".

لذلك فالاستعارة زخرف مسلٍّ أو تحريف وفرار من وقائع وأحداث مؤلمة مزعجة سواء فى الحياة أو فى اللغة. فالاستعارة تُصَاغُ خارجًا إلا أنها تصوغ تلك الوقائع. وطبائعها "المتناقضة والمتعارضة" تُعْطَى، عبر الوظيفة التفاعلية للاستعارة، شكلاً وتكاملاً ودوراً ونظاماً.

وعلى هذا النحو، يُصَاغُ واقع الإنسان عبر العملية الاستعارية التى تصوغ لغته.

وهكذا انتقد ريتشاردز بشدة الشاعر والفيلسوف ت. إ. هولم T.E.Hulme لتمييزه، الذى أشرنا إليه من قبلُ، بين اللغة والواقع فى الشعر. يقول هولم إن:

الكلام البسيط لا يكون بالضرورة دقيقًا، ولكن يحدث هذا فحسب من خلال الاستعارات الجديدة تلك التى تجعله دقيقًا.

وعلى ذلك فإن الشعر (وكذلك الاستعارة):

يتنازل للغة الحدس التى تنقل الأحاسيس بشكل مادىٍّ. فهذه اللغة دائمًا ما تحاول أن تأسرك، وتجعلك باستمرار ترى شيئًا ملموسًا؛ كى تعوقك عن الانسياق وراء عملية تجريدية. إنها تختار الصفات الجديدة والاستعارات الحديثة، لا لأنها تكون فى الغالب جديدة ونحن قد تعبنا وسئمنا القديمة، ولكن لأن الاستعارات القديمة تتوقّف عن أن تنقل شيئًا ملموسًا وتصبح معارضة تمامًا.

(تأملات Speculations، ص ١٣٤- ١٣٥)

ففكرةُ وجود "واقع" من الأحاسيس ذات الشكل المادىِّ والمنفصلة عن اللغة التى توصف عبرها هذه الأحاسيس فكرةٌ مضللةٌ. فهى تؤكد على التمييز ما بين اللغة والخبرة التى يمكن أن تتدعَّم ويكون لها الأثر- الذى اعترض عليه ريتشاردز- فى المطالبة باللغة "الشعرية" عمومًا، وبالاستعارة خصوصًا، وجودة صناعة صورة "خاصة" ومرئية دقيقة تتعارض والكلامَ البسيط.

على أية حال، فإن اللغة بعيدة كل البعد عن أن تكون بديلاً للخبرة الحياتية. والحق أن اللغة، وكما قيل آنفًا، تؤسس الخبرة عند لفظها إيَّاها:

الكلمات هى نقاط الالتقاء التى تلتقى عندها مناطق الخبرة التى لا يمكن أبدًا أن تتضامَّ فى الإحساس أو الحدس. إنها الفرصة والوسيلة لذلك النمو الذى هو سعىٌ لا نهائىٌّ للعقل كى يُنَظِّم نفسه. هذا هو الداعى لأن تكون لدينا اللغة. إنها ليست مجرد نظام إشارىٍّ، بل هى الوسيلة لكل تطورنا البشرى، ولكل شىء نتجاوز فيه الحيوانات الأخرى.

(نفسه، ص ١٣١)

فاللغة بإيجاز لا تقوم بالإبلاغ عن الأشياء ببساطة بل إنها تجعلها تحدث.

وإذا كان هذا كذلك، فإن الغرض الرئيسى من الاستعارة، كما يُقِرُّ ريتشاردز، هو توسيع للُّغة، وبما أن اللغة هى الواقع، فإن الاستعارة توسِّع الواقع كذلك. وعبر تجاور العناصر التى يُحْدِثُ تفاعلها بُعْدًا جديدًا لكليهما، فإنه من الممكن القول بأن الاستعارة تخلق واقعًا جديدًا وتصونه عبر اللغة، حيث إنها تكون متقبَّلة لدى مُتكلِّميها.

وعلى ذلك، فإن اللغة "... لا يمكنها تمامًا مساعدتنا إلا عبر استخدام الاستعارة"، ولذلك فإن أرسطو، كما لاحظنا من قبلُ، قد برهن على أن استخدام الاستعارة هو"...إلى حد بعيد أهمُّ شىء تجب البراعة فيه"، وهو "الآية على المقدرة الطبيعية العظيمة".

وليم إمبسون William Empson

إن هذا يضع الشاعر، بطبيعة الحال، فى المنزلة التى نظر من خلالها الرومانسيون إليه، على تخوم الواقع يراه ويدركه فى حدود ثقافته. فإنه، باستخدامه الواعى للاستعارة، منخرط على نحو فعال فى عملية "توسيعية" يتم عبرها انضواء مساحاتٌ جديدةٌ من الواقع داخل اللغة، وتُسَجَّل أبعادٌ جديدةٌ من الخبرة، وتكون متاحة داخل حدودها.

هذا "التوسيع" للغة يعنى أن "الرسوخ" فى المعنى لن يكون شاغلاً للشاعر. وقد أسهم وليم إمبسون، أشهر تلاميذ ريتشاردز، بمقالة مهمة عن هذا الموضوع تحديداً، فى كتابه "سبعة أنواع من الغموض" Seven Types of Ambiguity (1930) الذى عضَّدَ فيه فكرة أن الغموضَ سمةٌ ضرورية فى اللغة تُمَكِّن عملية الاستعارة من أن تكون مثمرةً. فعبر عن ذلك بقوله:

الغموض، فى الكلام العادى، يعنى شيئًا فى غاية الوضوح، بارعًا أو مُضلِّلاً. وإننى لأعتزم أن أستخدم الكلمة بمعنى واسع، وسأفكر على نحو وثيق الصلة بموضوعى فى أى فارق لفظى، مهما كانت ضآلته، يعطى مجالاً لردود الفعل البديلة نحو نفس الجزء من اللغة.

(الطبعة الثانية، ص١)

إنه الغموض بهذا المعنى "الموسع" الذى يجعل الاستعارةَ ممكنةً. فلو كان لكل كلمة "معنى" واحد فقط (معنى حقيقيٌّ واحدٌ)، فإن "معنى" الكلمة الواحدة لا يمكن بأىٍّ حال من الأحوال أن يتأثر بمعنى آخر أو "يتحول" إليه، ولن تتولد "معانٍ" جديدةٌ عند تراصف الكلمات بعضها إلى بعضٍ. "فالغموض" يتضمن خاصية ديناميكية فى اللغة تُمَكِّنُ المعنى من التعمق ومن أن يصبح أثرى:

"... ما يحدث فى الغالب إذا شُعِرَ بأن قطعة أدبية تُخْفِى كنوزًا هو أن العبارة تلو الأخرى تضىء وتظهر كقلب هذه القطعة، وتضىء الجزء تلو الآخر..."

(نفسه، ص xi)

"إن الشعر الجيد كله" كما يبرهن إمبسون غامض بهذا المعنى. إنه يتضمن شعوراً بالتعميم إزاء قضية قُدِّمت بشكل واضح.

يختلف مفهوم إمبسون عن الاستعارة عن مفهوم ريتشاردز إلى درجة أن التمييز الحاد بين المحمول والحامل قد يبقى بالكاد عندما يتسع عدد المعانى الممكنة التى تطرحها الاستعارة دون أن يصبح أىٌّ من هذه المعانى مُهَيْمِنًا على غيره، ولذلك يمكن

تمييزه كـ "محمول". كان إسهام إمبسون الأساسى هو إدراك أن الغموضَ سمةٌ متأصلةٌ فى اللغة، وأن الاستعارةَ جزءٌ جوهريٌ من نفس العملية "... لأن الاستعارة، سواء أكانت متكلَّفة أم لا، وسواء أكانت صحيحة أم غير ذلك (بحيث لا تكون قابلة للإدراك)، هى أسلوب طبيعى لتطور اللغة". ومن هنا، يصبح من الممكن إثبات أن الشعر باستخدامه "لغموض" الاستعارة يستغل السمة المركزية للغة ذاتها.

أوين بارفيلد Owen Barfield ، وفيليب ولرايت Philip Wheelwright

إن الفكرة التى فحواها أن اللغةَ ذاتُ نمطٍ استعارىٍ متأصل فى طبيعتها ومن ثم يكون هناك احتمال أنها ذات محتوى غامض ملتبس، هذه الفكرة قد أثبتت أنها فكرة مثمرة ورئيسية لدى العديد من الكُتّاب المحدثين الذين أسهموا فى هذا الموضوع.

وجد أوين بارفيلد أن العملية الاستعارية (فى الشكل الذى يدعوه هو "التمويه" tarning من الكلمة الألمانية Tarnung التى تعنى أن تقول شيئًا وتعنىَ شيئًا آخر توجد فى اللغة بكليتها، ولا تكون فحسب مختارة على نحو خاصٍ. لقد كانت الاستعارة عملية لغوية ضرورية كان على الإنسان أن يلوذ بها فى مجال القانون بنفس الدرجة التى يلوذ بها فى الشعر:

فإذا ما قال شيئًا ما جديداً حقا، وإذا كان هذا فى اللا وعى وينتقل إلى الوعى، فإنه يجب عليه أن يلجأ إلى التمويه traning وحسب ظواهر الأمور، فإنه يجب عليه أن يقول كلامًا فارغًا من المعنى، ولكن بهذه الطريقة قد يكون للمتلقى معنى جديداً مُقْتَرَحٌ. هذه هى الأهمية الحقيقية للاستعارة.

("الأسلوب الشعرى والخيال القانونى" ضمن مقالات مهداة إلى تشارلز ويليامز)

فى دراستيْه "النافورة المشتعلة" The Burning Fountain (1956) و"الاستعارة والواقع" Metaphor and Reality (1962) يضع فيليب ولرايت Philip Wheelwright كذلك الاستعارة فى قلب اللغة، ويقدم تعريفًا للغة كى يوضح ويعزز ما يعرف بطريقة عمل الاستعارة، وكذلك "إدراك شىءٍ عبر شىءٍ آخر":

فى أوسع معنى ممكن لكلمة "لغة" language فإننى أقصد تحديد أى عنصر من عناصر الخبرة البشرية التى لا تكون محل تأمل لذاتها فحسب، بل إنها تُوَظَّفُ لكى تعنى وتقصد، ولكى تقوم وكيلة عن شىء ما كامن وراءها.

(الاستعارة والواقع ص. ٢٩)

والواقع أن نقادًا كَـ "بارفيلد" و"ولرايت" قد انشغلوا بالتوكيد على الجانب التمويهى tarning من الاستعارة، وكانوا على قناعة تامة بتجاهل الكثير من التمييزات البلاغية القديمة، وعلى الأخص تلك التى تقوم بين الاستعارة والتشبيه. فإن بارفيلد، مبرهنًا على أن طبيعة اللغة التصويرية هى التى تتجلى بوضوح أكثر فيما يُدْعَى "الاستعارة"، كان على استعداد لأن يُسَمِّى الاستعارة الطويلة والمفصلة "تشبيهًا" فاقدًا كلمةَ مثل ويجدر بهذا الاستخدام المرن وغير المعقد للمصطلحات أن يُقْتَبَسَ كاملاً:

إن لغة الشعر كانت ولا تزال تتسم دومًا بدرجة عالية من الرمزية؛ فهى كثيرًا ما توضح أو تعبر عما ترغب فى أن تطرحه أمامنا عبر مقارنته بشىء آخر. ففى بعض الأحيان تكون المقارنة صريحةً ومعلنةً، وذلك مثلما يقارن شيللى Shelley طائر القُبَّرة skylark بشاعر، وبعذراء عالية النسب، وبزهرة تعرِّشها أوراقها الخضراء؛ فى حين يخبرنا كيتس Keats أن نهار الصيف:

يبدو كعبرة من عين ملاك تسيل

فتسقط فى صمت عبر السماء الصافية.

أو عندما يكتب بيرنز Burns ببساطة: "إن حبى كزهرة وردية". وعندئذ نسمى هذا "تشبيهًا" simile. وفى بعض الأحيان تكون المقارنة مختفية فى صورة عبارة مجردة، وذلك كما قال شيللى عن الرياح الغربية، ليس أنها "تشبه" أنفاس الخريف، ولكنه قال مباشرة إنها "أنفاس الخريف"، ثم يناشدها أن "تجعله قيثارتها" ويقول عن نفسه إن أوراقه تتساقط. إن هذا يُعْرَفُ بالاستعارة. وكذلك أحيانًا ما يقع عنصر المقارنة بعيدًا عن مجال الإبصار. فبدلا من القول بأن العنصر "أ" يشبه العنصر "ب" أو إن "أ" هو "ب"، فإن الشاعر يتحدث ببساطة عن "ب" دون أدنى إشارة صريحة إلى "أ". إلا أنك

رغم ذلك تعرف أن الشاعر يقصد العنصر "أ" في حديثه طوال الوقت، أو من الأفضل أن نقول إنك تعرف أنه يقصد "أ"؛ ذلك لأنك ربما لا تكون لديك فكرة واضحة عن ماهية العنصر "أ" و حتى إذا كان لديك فكرة عنه قد يكون شخص آخر لديه فكرة مختلفة. وهذا ما يسمى بصفة عامة بـ "الرمزية".

(نفس المرجع، ص ١٠٧)

ويحث ولرايت بصورة جازمة قائلاً "إنه من الأجدر بنا أن نتجاهل إلى حدٍّ كبير تمييزات النحاةِ المبتذلةَ بين الاستعارة والتشبيه" (الاستعارة والواقع، ص ٧١)، مشيراً إلى أن السطر الذى قال فيه بيرنز: "إن حبى كزهرة وردية" يعتبر من الجانب النحوىِّ تشبيهًا، إلا أن له "حيوية استعارية" أكثر من قول "إن حبى زهرة وردية" الذى سيُنْظَر إليه نحويا على أنه استعارة. بل إنه مستعد لإهمال كلمات مثل "الصورة" و"الرمز"؛ لأنها تفضى إلى حكم مسبق لموقف شخص ما إزاء الشعر ونظريته فيه. وقد خلص إلى أن "معيار الاستعارة الأساسى لا يخضع لأى شكل من أشكال القواعد النحوية، ولكنه يخضع على الأرجح لطبيعة التحويل الدلالى semantic القائم" (ص ٧١). والحق أنه يمضى مقترحاً تصنيف الاستعارة تبعا لأسلوب "التحويل الدلالى".

(كتمييز ريتشاردز بين "المحمول" tenor و"الحامل" vehicle)، ويصوغ مصطلحين يصفان الخصائص البنيوية الرئيسية لكل منهما: "الاستعارة المتحققة" epiphor التى تشير إلى تجاوُز المعنى وتوسيعه عبر المقارنة" و"الاستعارة الممكنة التحقق" diaphor وهى "التى تخلق معنى جديداً عبر رصف الكلمات بعضها إلى بعض والمؤالفة بينها". وأحد الأمثلة البسيطة على الاستعارة المفردة قد يكون "حليب الحنان الإنسانى"، حيث تمت "مقارنة" الحنان الإنسانى بالحليب، وذلك بافتراض الرقة والغذاء الموجودَيْن فى علاقة الأم برضيعها... إلخ. أما مثال الاستعارة المركبة ففى استخدام إزرا باوند Ezra Pound للرصف:

إن ظهور تلك الوجوه فى الزحام

بتَلات زهور فوق غصنٍ نَدِيٍّ أسودَ.

وهناك بالطبع بعض الاستعارات التى تجمع بشكل مؤثر ما بين الاستعارتين المفردة والمركبة.

كرستين بروك روز Christine Brooke-Rose

لأن عملية الاستعارة موجودة فى قلب اللغة التى يستخدمها الإنسان وهى بالفعل تُحَدِّدُها وتصقلها، فإن هذا الإنسان ذاته يظل هو محور تفكير معظم كتاب القرن العشرين تجاه الموضوع وموضع تأملهم المفرق فيه. فكثيرا ما تجد الاستعارة نفسها فى مواجهة تحليل دقيق حول تلك المواضيع.

ويبرهن چون ميدِلتون مورى John Middleton Murry على أن:

الاستعارة شيء أساسى كالكلام، كما أن الكلام أساسىٌّ كالفكر. فإذا ما حاولنا إدراك هذه الأشياء إلى حدٍّ أبعد وجدنا أنفسنا نتساءل عن القدرة الحقيقية والوسيلة التى نحاول عبرهما تحقيق هذا الإدراك.

(أقطار العقل، ١٩٣١)

هذه الرؤية تفترض بالطبع العديد من الأسئلة، وهى طريقة أخرى لتوضيح أن مثل هذا التساؤل يعد ممارسة قيمة، وفى هذا نجد أن تحليل الاستعارة يعرض أسلوبًا جيدًا جدا لسبر أغوار طبائع اللغات وسبل الحياة التى تُشْتَقُّ من بين طياتها.

وعلى أية حال، فقد كانت هناك مقاربات موفَّقَة فى تناول الاستعارة خلال السنوات الأخيرة، والتى كان هدفها المحدد والمنجَز على درجة قَيِّمَة وجديرة بالاعتبار فى التعمق اللغوى. ويمكننا على وجه الخصوص الإشارة إلى كتاب كرستين بروك روز " Christine Brooke-Rose نحو الاستعارة" A Grammar of Metaphor (1958).

ذلك أن مصطلحات النظام النحوى التى تنطلق منها هذه الدراسة، وأن الهدف الحقيقى للتحليل إلى أجزاء الكلام، قد تبدو ثقيلة الوطأة، وقاصرة بصورة واضحة.

إلا أن اهتمام بروك روز كان يهدف فى المقام الأول إلى تبديد الغموض وذلك بالكشف ببساطة عن المعانى المُتَضَمَّنَة فى الحقيقة الجلية التى مفادها أنه "يتم التعبير عن الاستعارة عبر الكلمات، وأن الكلمة الاستعارية تتفاعل مع الكلمات الأخرى التى تتعالق بها تركيبيا ونحويا".

(ص ١)

وباتباع ما كان قد تم ترسيخه بقوة فى سياق آخر لسنوات قلائل متقدمة، أعنى دراسة دونالد دافى Donald Davie عن التركيب فى الشعر والتى عنوانها "المقدرة اللفظية" Articulate Energy (1955)، نجد السيدة بروك روز تربط فى تحليل قيِّم، على سبيل المثال، بين استخدام الأفعال المتعدية transitive واللازمة intransitive فى الاستعارة وكذلك استخدام الأفعال الرابطة copula (فعل الكينونة to be) فى التركيب بوصفه وسيلة للربط بين عناصرها. كذلك نجدها تزدرى على نحو مقنع الاعتقاد الزائف فى أن الفعل المتعدى فى الأصل أقوى تأثيراً من الفعل اللازم، وتكتشف بروك روز أن الأفعال الرابطة هى الأكثر شيوعًا فى الاستخدام بين عظماء الكتاب مما يمكن أن يفترض وجوده لدى بعض النقاد الأسلوبيين.

إن اهتمامها الرئيسى ينصب بطبيعة الحال على التركيب النحوى للاستعارة، وليس على محتواها أو علاقتها بالواقع. فهى تؤكد على أن الاستعارة:

ليست مجرد إدراك التشابه والاختلاف، ولكنها تغيير الكلمات ببعضها البعض، ويكون التركيب ثريا بفعل هذا.

(نحو الاستعارة، ص ٩٣)

كما يقدم لنا كتابها تحليلاً شاملاً ومُنَظَّمًا لاستخدام الأسماء والأفعال والأجزاء الأخرى من الكلام.

وههنا التصنيفات الخمسة الرئيسية لاستعارات الاسم تذكرها بروك روز بالتفصيل:

١ – الإحلال البسيط Simple Replacement: والذى يتم فيه استبدال بالاسم الأصلى اسم آخر، ويكون على القارئ أن يستدلَّ عليه.

٢ – الصيغ الإشاريَّة The Pointing Formulae: والتى يُذْكَرُ فيها الاسم الأصلى "أ" ثم يستبدل به الاستعارة "ب" مع تضمين تعبيرٍ إشارىٍّ demonstrative يُحِيلُ ثانية إلى الاسم الأصلى.

٣ – الرابط The Copula : وهو تصريح مباشر بأن "أ" هو "ب" ويمكن للرابط كذلك أن يتضمن تعبيرات أكثر احترازًا وحذرًا مثل "يبدو"، "يدعو"، "يصبح"... إلخ.

٤ – الربط بِـ "جعل– يجعل" للسَّبَبِيَّة The Link with 'To Make' : وهو تعبير مباشر يتضمن عنصرًا ثالثًا: (ج) جعل "أ" داخلَ "ب".

٥ – رابط الإضافة The Genitive Link: وفيه يتصل الحامل أو المستعار عبر حالة الإضافة (المضاف والمضاف إليه) بالمحمول أو المستعار له أو باسم ثالث، فليس من الضرورى أن يكون المحمول واضحًا: وبذلك فإن "ب" يكون جزءًا من أو مشتقا من أو ينتمى إلى "ج" الذى نستدل منه على "أ". فعلى سبيل المثال "نُزُلُ قلبى" هو استعارة عن الجسد.

ولمزيد من الدقة، ونظرًا لبراعة هذا التحليل فى بعض الأحيان، فإن السؤال عن فائدته لا يزال قائمًا. فهل معرفة تلك التصنيفات تساعد فى استجابتنا تجاه الشعر، أو فى المعلومات التى تقدمها عن الأساليب التى تُبْنَى بها الاستعارة فى الإنجليزية؟ ويبدو هذا التمييز بين تلك التصنيفات زائفًا عندما تكون قصيدة ما موضع دراسة وتحليل. أو ربما تجذب هذه الأصنافُ الأذهانَ على مستوى مختلف تمامًا عن مستوى الاستعارة التى تزعم هذه التصنيفات أنها تصفها. على أية حال، لابد وأن هذه التصنيفات تتعامل مع الاستعارة خارج السياق: أى بعيدًا عن تلك العوامل الأخرى كالوزن والقافية والمؤثرات الصوتية بكل أنواعها، وموضع الاستعارة من القصيدة، وعلاقتها بالاستعارات الأخرى، ومكان مجموع المفردات فى القصيدة، وما إلى ذلك. كل هذا يسهم فى تشكيل الاستعارة ويعد جزءًا منها حالَ وجودها.

وبلا شك، وفى محاولة لتتبع الكيفية التى تعمل الاستعارة وفقًا لها، سنجد أنفسنا قد ذهبنا إلى ما وراء حدود قناعتنا الشخصية بعمل بروك روز. وحيث إن دراسة الاستعارة وثيقة الصلة بدراسة اللغة ذاتها، فإنه من الواجب علينا أن نتطرق إلى مجالَيْن قد أصبحا من أهم مجالات الفكر الإنسانى فى القرن العشرين، وهما: علوم اللغة والأنثروبولوجيا.

علم اللغة Linguistics

إن الإسهام الرئيسى للدراسات اللغوية الحديثة فى قضية الاستعارة قد يقع فى نطاق علاقة لغة الشعر باللغة "الاعتيادية" ordinary أو "المعيارية" standard. إن القضية التى طرحها عالم اللغويات التشيكىّ يان موكاروفيسكى Jan Mukařovský هى تساؤله: هل اللغةُ الشعريةُ ضربٌ خاصٌّ من اللغة المعيارية أم أنها شكلٌ وبنيةٌ مستقلةٌ؟ (اللغة المعيارية واللغة الشعرية Standard Language and Poetic Language، ص ٤١). إن لغويا كـ "هنرى لى سميث" Henry Lee Smith يعتقد بشدة أن الأساس المشترك بين اللغة الشعرية واللغة "الاعتيادية" يحتاج إلى توكيد. ثم يصوغ ما يشبه "افتراضًا أساسيا" ضروريا أمام أىّ بحث يتناول الاستخدام "الأدبى" literary للغة، ومفاد هذا الافتراض أنّ:

لغة الكلام والأنساق الأخرى المستخدمة فى التواصل الشفاهى تُشَكِّلُ الأساس لجميع التآليف الأدبيَّة. وهذا يعنى أن الشاعر قبل كل شىء إنما هو متكلم بلغته الأم وأن القارئ أو المستمع لعمله قد يتلقَّى نفس النسق اللغوى تلقِّيًا ذاتيا كما فعل المؤلف. وبعبارة أخرى، يمكننا القول إن الكاتب لا يمكنه كتابة أى شىء مخالف لقوانين لغة الكلام وصوتياتها ونحوها.

(مقدمة إلى كتاب إيبيشتاين وهوكس "علم اللغة والعروض الإنجليزى")

وسوف يتبادر هنا إلى الأذهان، التزام ووردزورث "باللغة التى يتكلمها الناس" كما سنرى أيضًا فيما بعد رؤية كل من شيللى وكولريدج، ثم رؤية ناقد ما بعد رومانتيكى مثل ريتشاردز.

إن وينيفريد نووتِّنى Winifred Nowottny، التى تعد ناقدة أكثر من كونها لغوية محترفة ذات اهتمام ملحوظ ومعروف باللغة، تنطلق من نفس "الافتراضات الأساسية" التى تماثل على نحو أو آخر افتراضات هنرى لى سميث، بالإضافة إلى وعيها "بالتقارب المتزايد بين اهتمامات علماء اللغة واهتمامات نقاد الأدب".

ففى دراستها الممتازة "لغة الشعراء" The Language Poets Use (1962) تصل وينيفريد إلى أنه إذا كانت إحدى "أهم العقبات" التى تقف بين القارئ وبين القصيدة "... تتمثل فى فكرة الأسلوب الشعرى" فى اختلافه الأساسى فى مجموع مفرداته عن الاستخدامات القائمة فى الحياة العادية، فسوف تكون العقبة التالية فى الأهمية هى استغراقه فى الاستعارة" (صviii) فهى تعتقد أنه من المهم أن نتذكر أنَّ الاستعارة "ظاهرة لغوية" وأن الأدوات اللغوية التى يستخدمها الشعراء هى فى الأساس سَبْر وتوسيع لإمكانيات اللغة التى يستخدمها الناس أجمعين. وقد كان سميث Smith على استعداد للإقرار بأنه يكمن فى اللغة "تقاليدُ وأعرافُ أدبيةٌ خالصةٌ"، ولكن السيدة نووتّنى تُعَرِّفُ كلمة "أدبية" على نحو أكثر دقة. فلغة الشعر، من وجهة نظرها، تعد تمديداً وتوسيعًا للُغة الاعتيادية، أى إنها اللغة "فى أقصى درجات تمددُها"، ذلك أن اللغة تصبح فقط "أدبية" على وجه التحديد بقدر ما "تتمددُ"، وبقدر ما تعتمل على أكثر من مستوى فى نفس الوقت:

فالبنية الكلامية تُعَدُّ أدبيَّةً إذا قَدَّمَتْ موضوعها على أكثر من مستوى فى نفس الوقت، أو إذا كان للقول الواحد أكثر من وظيفة فى بنية المعنى القائم فيه.

(ص ٢)

وفى هذه الحالة تكون صفتها الجوهرية بالطبع هى الاستعارة.

وبذلك، فإن الاستعارة، هى إحدى الوسائل وربما تكون أهمها، التى يتم عبرها تمددُ اللغة. فما يحدث فى الاستعارة هو أن المستوى "الحرفىّ" أو "المعجمىّ" الذى تتشكّل عنده الكلمات يتم تجنبه بل وانتهاكه. فالاستعارة تنقل علاقة بين شيئيْن باستخدام كلمة أو كلمات بطريقة تصويريَّةٍ لا حرفيَّةٍ، وبذلك يكون هناك معنى خاصٌ يختلف عن المعنى الوارد فى المعجم.

وعلى العكس، ففى التشبيه تستخدم الكلمات على نحو حرفىٍّ أو عادىٍّ، فهذا الشىء "أ" يُذْكَرُ على أنه "يُشْبِهُ" ذلك الشىءَ "ب". فالوصف المُقَدَّم لِـ "أ" و"ب" يصاغ بنفس الدقة التى يمكن أن يبعثها استخدام الألفاظ بمعانيها الحرفية، ويكون القارئ مُواجَهًا بنوع من الأمر الواقع، حيث يكون الانطباعات المأخوذة عن المعنى هى المعيار الأخير للنجاح. وعلى ذلك فإن جملة "إن سيارتى تشبه الخنفساء" تستخدم كلمتى "سيارة" و"خنفساء" على نحو حرفى، ومن ثم فإن التشبيه يعتمد فى نجاحه على الدقة الحرفية بل والبصرية فى المقارنة.

ومن ناحية أخرى، فعندما تُسْتَخْدَمُ كلمة ما على نحو تصويرى فإن ما ينتج عن ذلك هو توقع نوع ما من الربط الخيالى بكلمات أخرى استُخْدِمَتْ على نحو مشابه. وبهذا الأسلوب من الربط تقودنا الاستعارة إلى "الهدف" المرجوِّ من معناها، ولكنها لا "تفسد" أو تحدد لنا سلفًا الهدف منها، كما هو الحال فى التشبيه simile بل إنه فى مثل هذه الاستعارة البسيطة "إن سيارتى خنفساء تقفز إلى الأمام" يضطر القارئ إلى "إكمال" خيالىٍّ تبعا لفهمه الخاص بما تريد الاستعارة أن تصوره. ولكن، فى كل الأحوال، لا يمكن القول بأن هناك "مقارنةً" بسيطةً أو "تشابهًا جزئيا" بين العناصر المستخدمة. ففى الاستعارة "تؤثر أحد الأطراف على الأطراف الأخرى كما تفعل صورة الأشعة السينية". ولذلك فلا بد على القارئ من أن يفعل شيئًا، لكى يتمكن من التواصل مع الاستعارة، ويبلغ "الهدف" المرجوَّ من المعنى.

وقد تعرضنا من قبل للفكرة التى فحواها أن الاستعارة تتطلب استجابة و"فعلاً إكماليا" لمعناها من قِبَلِ القارئ، كما هو الحال فيما يتعلق بالعرض المسرحى الذى يتطلب تجاوبًا من جمهوره. والحقُّ أن التمييز الذى طرحه كولريدج بين طرق عمل الوهم Fancy من ناحية وطرق عمل الخيال Imagination من ناحية أخرى يوازى التمييز الذى طرحته نووُتْنى Nowottny بين التشبيه والاستعارة. ففى التشبيه، كما فى الوهم، يكون كل مالدينا هو نظم ورصف collocation، أو بتعبير كولريدج "الوهم هو ملكة جمع وضم صور غير متشابهة فى الأغلب من خلال نقطة أو أكثر من نقاط التشابه". وفى الاستعارة، تكون لدينا عملية الخيال أو القوة الموحدة esemplastic power التى تُضَمِّن

المتلقّى فى عمل الفنان الإبداعى. ففى حالة شكسبير فإنك "تشعر أنه شاعر نظرًا لأنه قد جعل منك شخصا مُبْدِعًا فعّالاً لبعض الوقت".

وبذلك تبدو السيدة نووتْنى Nowottny مؤمنة بالتقليد الرومانسى؛ فإنها، كما فعل أسلافها المشهورون، تصل إلى استنتاج أن اللغة الشعرية تختلف عن اللغة "المعيارية" لا فى النوع فقط بل فى الدرجة. فكما تقول هى إن وردزورث كان بالتأكيد سيصدق على أن:

الاختلاف الرئيسى بين لغة القصائد الشعرية واللغة التى هى خارجها يتمثل فى أن الأولى أعلى صياغةً فى البناء التركيبى من الأخرى وأن التنظيم الأكثر تعقيدًا الذى نراه فى قصائد الشعر يُمَكِّنُ الشاعرَ من أن يُقَوِّمَ اللغةَ ويستغلَّ خصائصها المتنوعة على نطاق واسع.

هذه هى طبيعة هذه "البنية" ومدى اختلافها فى الدرجة عن البنية المعيارية التى غالبًا ما شغلت النقاد اللغويين بدرجة كبيرة فى العقد الأخير.

وقد كان التساؤلُ حول الانحراف الشعرى عن الاستخدام الاعتيادى للغة محلَّ بحث العديد من علماء اللغة، وخاصة يان موكاروفسكى الذى سبق الحديث عنه آنفًا والذى أثار مفهومه عن "الأمامية" foregrounding الترجمة الإنجليزية للمصطلح aktualisaçe معظم القضايا. فمن وجهة نظره أنَّ:

وظيفة اللغة الشعرية تكمن فى أقصى درجات أمامية التعبير... فهى لا تُسْتَخْدَمُ بغرض التواصل بل بغرض وضع الفعل التعبيريِّ فى الأمام، أى فى فعل الكلام ذاته.

(اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص ٤٣-٤٤)

ويعتمد الانحراف deviation أو "الأمامية" foregrounding بصورة جلية وبقدر كبير على معيار أو خلفية أساسية تكشف عنها، وتُعَدُّ المشكلةُ الرئيسية فى دراسة الاستعارة هى كيفية تحديد البنى "المعياريَّة" التى يمكن القول إن الاستعارة قد انحرفت عنها. وهو أمر بالغ الأهمية إلى حدٍّ أن الاستعارة إذا فقدت خاصية "الانحرافية" وأصبحت

جزءًا من اللغة "المعيارية" يمكننا أن نقول حينها إنها فقدت الحياة. فتكون الاستعارة بذلك قد توقفت عن كونها جزءًا من الأمامية واندمجت لتصبح جزءًا من الخلفية back-ground كما هو الحال فى استعارة مثل "ساق المنضدة". فاللغة المعيارية استعارية بالكاد فضلاً عن أن استعاراتها تتسم بالجمود الذى يحتاج إلى التوضيح. ويستوجب على الشاعر أن تكون له مداخل إلى الوسائل اللغوية التى تشير إلى أن البنى التى يقوم بتشكيلها تؤخذ عن طريق المقارنة كواجهة أمامية للنص تنبض بالحياة.

وقد طُبِّقَتْ مناهجُ لغويةٌ عديدةٌ على هذه المسألة (انظر المسح المتميز الذى قام به "سيمور تشاتمان" Seymour Chatman و"س. ر. ليفين" S. R. Levin فى مقاليهما "علم اللغة والشعرية" Linguistics and Poetics فى "موسوعة الشعر والشعرية Encyclopedia of Poetry and Poetics")، وأثبتت هذه المناهج صلتها الوثيقة بالموضوع بدرجات متباينة.

فعلى سبيل المثال، ستوفر الحساباتُ الإحصائيةُ الخاصةُ بوقوع أنواع متنوعة من تراصفات الكلمات التى احْتُشِدَتْ من بعض الأجزاء الرئيسية للُّغة "العادية" فهرسًا بسيطًا عن مدى "انحراف" الاستعارة، فيما يتعلق بالندرة النسبية أو مدى تكرار تركيبها الخاص. ويمكن تطبيق نفس العملية، وبسهولةٍ أكبرَ، على قصيدة ما، حيث يمكن تحديد "المعيار" الاستعاريّ داخل القصيدة بطريقة إحصائيَّةٍ، أى حساب درجة "الانحراف" فى بعض الاستعارات. ففى القصيدة التى صِيغَتْ فيها الاستعارة، ولْنَقُلْ على سبيل المثالِ، من فعل مُتَعَدٍّ ("حرثت السفينةُ الأمواجَ")، ستكون الاستعارةُ المصوغة على نحو وصفيٍّ adjectivally أو من خلال الروابط ("كانت السفينة محراثًا عبر الأمواج") استعارةً "منحرفة" عن المعيار بصورة لافتة.

تعالج نظرية المعلومات موضوع الانحراف ليس وفقًا لدرجة تكراره، ولكن بصورةٍ أكثرُ تشويقًا، وفقا لاحتمالية حدوثه، معتمدة على تحليل ما يحدث بشكل "طبيعى". وهكذا، فإن الوقوع المشترك للكلمات فى البنى الاستعارية، مثل "أبيض" و"ثلج" أو "سفينة" و"محراث" يكون له درجة عالية من الاحتمالية فى اللغة الإنجليزية. ومن الواضح، أن لبعض الكلمات الأخرى مثل "تَلاكُمِيّ" pugilistic و"دراجة" bicycle درجة

أقل من احتمال الوقوع، على الرغم من إمكانية وقوعهما معًا فى بنية وصفية–اسمية. إن فكرة المفردات، كمستوى فى "التزاوج" والذى تكون به الكلمات متفوقة على التراكيب النحوية التى توجد بها، تبدو مثمرةً فى هذا السياق.

ولقد اقترح ج. ر. فيرث J. R. Firth مفهوم "التراصف" collocation بوصفه وسيلة للتعبير عن الاحتمالية "العادية" للوقوع المشترك للكلمات على امتداد الكلام، فالاختلاف بين ضمٌ "سفينة" و"محراث" من ناحية و بين ضمٌ "تلاكمى" و"دراجة" من ناحية أخرى قد يكون مُخْبَرًا عنه، وكما يقول أنجوس ماكينتوش Angus McIntosh ("النماذج والنطاقات" Patterns and Ranges، اللغة مجلد ٣٧ رقم ٣، ١٩٦١) إن التضام الأخير لا تتوافر به نفس احتمالية حدوث التراصف مقارنة بالتضام الواقع بين كلمتى "سفينة" و"محراث".

ومن الواضح أن هذا يقدم وسيلة تقدير مدى احتلال أية استعارة للمقدمة أو للخلفية. ففى حالة استعارة مثل "أرجل المائدة" the legs of the table، يمكننا أن نقول إن تراصف "رجل" و"مائدة" لديه درجة عالية من احتمالية الوقوع. ولكن فى حالة استعارة ت. س. إليوت:

دعنا نذهب أنا وأنت

عندما يفترش المساءُ صفحةَ السماء

مثل المريض المخدرِ على طاولة الجراحة.

(أنشودة حب ج. ألفريد بروفروك)

فإن العناصر المقترحة "للتحوُّل" مثل مساء ومريض، ويفترش ومُخَدَّر، وسماء وطاولة العمليات الجراحية لديها درجة منخفضة للغاية من احتمالية التراصف كأزواج، وفى التضافر بين المحمول tenor (يفترش المساء صفحة السماء) والحامل vehicle (المريض المخدر على طاولة العمليات).

وفقا للمبدأ الذى يقول إنه كلما زادت درجة احتمالية التراصف أصبحت

الاستعارة جزءًا من الخلفية background، وكلما انخفضت درجة هذا التراصف دفع ذلك بها إلى المقدمة foreground، يمكننا القول بأن استعارة إليوت تُظْهِرُ درجةً لافتةً من "الأمامية" foregrounding.

إن مفهوم النحو التوليدى generative grammar الحديثَ ليس مفهومًا وصفيا (أى أن يكون نابعًا من دراسة لحدث لغوىٍّ فعلىٍّ) وليس مفهومًا إرشاديا (أى أن يكون صادرًا عن مجموعة افتراضات قَبْلِيَّة عما يجب حدوثه فى اللغة)، ولكنه ينشغل بالتزويد بمجموعة من "القواعد" لتوليد جميع عبارات اللغة، ولذلك فقد يكون مفيدًا فيما يتعلق بالاستعارة.

وبالتأكيد يمكنه قياس الانحرافات deviations، ويمكنه أيضًا، من خلال الطبيعة المعقدة "لقواعده"، تحديد طريقة انحراف الاستعارة "المنحرفة". وقد استخدم صمويل ر. ليفن Samuel. R. Levin هذا المنهج بفعالية ومهارة فى مقاله "الشعر والنحوية" Poetry and Grammaticalness.

فضلا عن ذلك، فإن الجانبَ "التحويلى" فى النحو التوليدى، والذى تتحول الجمل عبره من شكل نحوى إلى شكل آخر عبر سلسلة ملحوظة من "القواعد"، يتيحُ ملاحظة العلاقات بين الاستعارات وتصنيفها، وهكذا يمكن إظهار الاطرادات والتشابهات القابعة تحت السطح. وقد أشير آنفًا إلى عمل كريستين بروك روز فى هذا الصدد، ويجب أن نضيف هنا ضربًا من التحليل المعروض فى كتاب "جيفرى. ن. ليتش" Geoffrey. N. Leech المرشد اللغوى إلى الشعر الإنجليزىA Linguistic Guide to English Poetry وبخاصة فى الفصل التاسع والذى تُصَاغُ فيه "قواعد تحول المعنى" التى مايزت بشكل مفيد بين الاستعارة Metaphor والتشبيه Simile والمجاز المرسل Synecdoche والكناية Metonomy كذلك يوضح ليتش فى مقاله "علم اللغة والصور البلاغية" Linguistics and the Figures of Rhetoric تمييزًا قَيِّمًا بين الاستعارة الموضوعة على خلفية "عادية" (صورة التتابع Figure Syntagmatic) وتلك الموجودة بالأحرى "كفجوة فى الأساس النحوى وانتهاكًا للأنماط المتوقعة" (صورة الترابط Paradigmatic Figure).

ولكن هناك شيئًا غريبًا وربما مضللاً حول فكرة الاستعارة كانحراف صريح عن قواعد اللغة. إنها تنكر بشكل مُنَظَّمٍ بعض القيمة الكائنة فى الحياة واللغة "العادية"، وإن مقولة ليتش بأن "استخدام اللغة التصويرية فى تفسير المحمول والحامل يؤدى فقط إلى مضاعفة المهمة وذلك بشرح استعارة عن طريق استعارة أخرى" لهى مقولة كاشفة إلى حد ما. إن الاستعارة تغزو اللغة بشكل عام بطريقة سرية أكثر منها علنية. فإن "المحمول" و"الحامل" هما ذاتهما استعارتان خفيتان، حيث إن الاستعارة هى الوسيلة التى تعمل عبرها اللغة بشكل طبيعى. إن التمييز بين "الخلفية" background و"المقدمة" foreground يكون من الصعب الإبقاء عليه فى حالة الاستعارة؛ حيث إن الشاعر المُجيد يحقق المزيد من التأثير عبر الانتقال من مستوى إلى آخر.

إن إعادة إحياء الاستعارات "غير المستخدمة" أو "الخلفية" جزءٌ لا يتجزأ من فن الشاعر، والذى عبره يُقَدِّمُ، إذا ما اقتبسنا تعبير مالارميه Mallarmé، معنى أكثر تجريداً لألفاظ الصورة البلاغية.

إن اللغويّ الذى دافع بأسلوب غاية فى الإقناع عن مركزية الاستعارة فى اللغة هو بلا شكٍّ رومان ياكبسون Roman Jakobson وبالكتابة عن المشكلات اللغوية الخاصة بالاضطراب الذى يُسَمَّى بالحبْسَة aphasia (فَقْدٌ أو اعتلال فى القدرة على فهم اللغة واستخدامها)، يسجل ياكبسون ملاحظاته بأن الاضطرابَيْن المكونَيْن الرئيسيَّيْن ("اضطراب التشابه" similarity disorder و"اضطراب التجاور" contiguity disorder) يبدوان متعالقَيْنِ بشكل لافت بالصورتين البلاغيتين الأساسيتين: الاستعارة والكناية (أسس اللغة Fundamentals of Language، ص ٦٩-٩٦).

إن التمييز بين هاتين الصورتين لَهُوَ تمييزٌ أساسىٌّ من وجهة نظر ياكوبسون. تقترح الاستعارة تشابهًا أو تماثلاً "قابلاً للتحول" بين كيان (على سبيل المثال، حركة سيارتى) وكيان آخر يمكن أن يحل محله (حركة الخنفساء). وفى حالة الكناية لا يكون أساس الإحلال هو التشابه بقدر ما يكون التتابع. إن الكيان المتضمن فى الإحلال يتم اختياره لأنه "قريب" من أو "مجاور" للكيان الذى يحل محله: فهو "يتبعه" فى التسلسل.

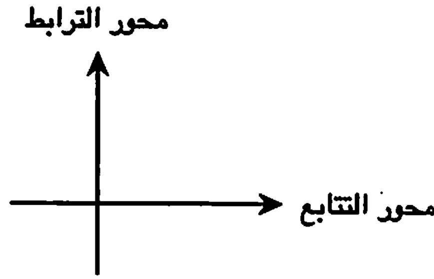
ولهذا فإن "رئيس الولايات المتحدة" يمكننا أن نستبدل بها "المكان الذى يعيش فيه الرئيس" الأمر الذى ينتج عنه إمكانية وقوع "البيت الأبيض" كمثال للكناية عن الرئيس. وعلى نفس المنوال، فإن "اليد" يمكن أن تقوم مقام الرجال، و"التاج" مقام الملك، و"مائدة عامرة" مقام الطعام الجيد وهكذا.

وقد لاحظ ياكبسون أن المرضى الذين يعانون من "اضطراب التشابه" لديهم قصور ملحوظ فى التعامل مع علاقات اللغة "الترابطية" associative، مثل استخدام المترادفات أو الكلمات البديلة لنفس الشيء، أى المادة الخام للاستعارة. ولكن، تبدو قدرة هؤلاء المرضى على الربط بين أجزاء اللغة معًا سليمةً، فكانوا قادرين على إحلال كلمات "متقاربة" محل بعضها البعض بسهولة: فاستبدلوا بالشوكة السكين، وبالطاولة المصباح، وبالدخان النار... إلخ.

فى حين، أنه فى حالة المريض الذى يعانى من "اضطراب التجاور" كان الموقف على النقيض. فقد كانت "القواعد التركيبية التى تنظم الكلمات فى وحدات أعلى" مفقودةً، وبدا كلام المريض محصوراً بشكل كبير فى استبداله بالكلمات "متشابهات ... ذات طبيعة استعارية" (ص ٨٥-٨٦). واستخلص ياكبسون، أنه يبدو كما لو أن "الاستعارةَ مغايرة لاضطراب التشابه والكناية مغايرة لاضطراب التجاور" (ص ٩٠).

وكنتيجة لملاحظاته، شعر ياكبسون بالقدرة على اقتراح أن اللغة البشرية، فى الواقع، تعمل وفقا لبُعْدَيْنِ أساسيين تبلورت خصائصهما فى الأساليب البلاغية للاستعارة والكناية كليهما. وبالتالى، رأهما ياكبسون نمطين محددين لعملية انتقاء وضَمٍّ ثنائية تتشكل عبرها جميع العلامات اللغوية: "الكلام (الرسالة message) يكون ضَمًّا لأجزاء أساسية (جمل، وكلمات، وأصوات... إلخ) تُنْتَقَى من مستودع جميع الأجزاء الأساسية الممكنة (الشفرة code أسس اللغة، ص ٧٥). وهكذا تتركب الرسائل من تفاعلِ "حركةٍ أفقيةٍ" horizontal تَضُمُّ الكلماتِ إلى بعضها البعض مع "حركة رأسية" vertical تَنْتَقِى كلماتٍ محددةً من المخزون المتاح فى اللغة. وتفصح العملية التركيبية (أو التتابعية Syntagmatic) عن نفسها فى التجاور؛ حيث تحل كلمةٌ ما بجوار كلمة

أخرى) ويكون أسلوبُها كنائيا. وتفصح العملية الانتقائية (أو الترابطية associative) عن نفسها في التشابه (حيث تتشابه كلمةٌ ما وكلمةٌ أخرى) ويكون أسلوبها استعاريا. ويمكن تمثيل المحورْين على النحو التالي:



يمكن لكل من الاستعارة والكناية الانقسام إلى أشكال أخرى (التشابه ضرب من الاستعارة، والمجاز المرسل ضرب من الكناية) إلا أن المايزة بينهما تظل أساسيةً لأنها تعكس الأبعاد الأساسية من اللغة ذاتها.

ولقد رأى ياكبسون أنه عندما تُسْتَخْدَمُ اللغة بصورة شعرية، فإن ذلك ينسحب على كل من الأسلوبين الانتقائيِّ والتركيبيِّ لكي يؤسس التكافؤ equivalence: "تظهر الوظيفة الشعرية للغة مبدأ التكافؤ من محور الانتقاء إلى محور التركيب" (علم اللغة والشعرية Linguistics and Poetics، ص ٣٥٨). وهكذا عندما أقول "سيارتي خنفساء تقفز" فإنني أنتقي عبارة "خنفساء تقفز" من مستودع الاحتمالات الأخرى وأضمها إلى كلمة "سيارة" وفقا لمبدأ أن هذا سيجعل من حركة السيارة وحركة الحشرة متكافئتيْن، وهذا يعطي الرسالة نوعًا من التعقيد. ومن وجهة نظر ياكبسون "يتداخل التشابه في التجاور مضفيًا على الشعر رمزيتّه المستفيضةَ، وتعددية دلالات كلماته وغموضها".

("البيان الختامي: علم اللغة وعلم الشعر"، ص ٣٧٠)

ومع ذلك، فإنه من الجدير بالذكر أن الشعر لا يفصح عن ذاته عادة في مثل هذه المصطلحات المجردة وكذلك تفعل الاستعارات. فالمعنى والقيمة والوجود البسيط لأية

استعارة يكون قابلاً لأن يُمَيَّزَ فقط بوقوعه الفعليّ. ومن ثم، فمن المحتمل أن يتم إدراكها فقط وفقًا لعلاقتها بالسياق الكليّ، أى العناصر اللغوية الأخرى فى القصيدة. وفى أى سياق، ستتكيَّف الاستعارة وفقًا لمثل هذه الاعتبارات كنوع القافية وتأخير النبر syncopation و"المعنى" الضمنى للكلمات، وتأثير وجود القافية أو غيابها وموضع الاستعارة من القصيدة ومن السطر. إن مشكلة التحليل اللغوى الحديث للاستعارة أنه لم (وربما لن يمكنه) أن يأخذ فى الاعتبار تضمين كامل السياق.

وحتى الآن لا وجود للغة أكثر من ذلك. وكما كتب عالم الأجناس كلود ليفى شتراوس:

... لا تتشكل اللغة وفقًا للمنطق التحليلى على يد النحاة القدامى، كما أنها لم تتشكل وفقًا للعقل الجدلى على يد البنيويين اللغويين ... إن اللغة، المُجْمَلَ غير المُدْرَك، هى الفكر الإنسانى والتى لها أسبابها والتى يجهلها الإنسان. وإذا ما قوبلت هذه الفكرة بالمعارضة بالنسبة للشخص الذى يدمجها على أساس النظرية اللغوية، فَرَدِّى أن هذا يجب أن يُرْفَضَ، لأن هذا الشخص هو الذى يتكلم. وفى نفس الضوء الذى يكشف طبيعة اللغة له ويكشف له أيضا أنها كانت كذلك عندما كان يجهلها، ولأنه جعل نفسه مفهوما، وسيبقى أيضا ذلك غداً دون وعى بها، حيث لم ولن يكون خطابه نتيجة للوعى الكامل بقوانين علم اللغة.

(العقل الهمجى Savage Mind، ص ٢٥٢)

الأنثروبولوجيا Anthropology

إن مجال الأنثروبولوجيا هو المجال الذى ينشغل بالأسلوب الذى يتكلم به الناس وبأسلوب حياتهم، والحق أن العلاقة المتقاربة بين "أسلوب الكلام" و"أسلوب الحياة" أى بين اللغة والثقافة شكَّلتْ الاهتمام الأكبر للغويِّين الأمريكيِّين "ب. ل. وورف" B. L. Whorf و"إدوارد سابير" Edward Sapir فكما قال سابير:

اللغة هى الدليل المرشد إلى "الواقع الاجتماعىّ". فالبشر لا يعيشون وحدهم فى العالم المادى المحسوس ولا يعيشون وحدهم فى عالم الأنشطة الاجتماعية كما يُفْهَمُ عادة، ولكن هذا يتمُّ تحت رحمة لغة محددة أصبحت وسيلة التعبير عن مجتمعهم، ومن الوهم حقا تخيُّل تكيُّفِ المرء مع الواقع أساسًا دون استخدام اللغة أو تخيُّل أن اللغة مجرد وسيلة عرضية لحل مشكلات محددة تتعلق بالتواصل أو الفكر. وحقيقة الأمر أن عالم الواقع مبنىٌّ إلى حد كبير على العادات اللغوية للجماعة. وليس ثمة لغتان متشابهتان بما يكفى بحيث تعتبران أنهما تمثلان نفس الواقع الاجتماعى... وإننا فى كثير من الأحيان نرى ونسمع وربما نَخْبَرُ بالطريقة التى نتبعها، وذلك لأن عادات اللغة الخاصة بمجتمعنا تحدد دائمًا اختياراتٍ معينةً من التفسيرات.

("مكانة علم اللغة كعلم"، ضمن كتاب "مقالات فى الثقافة واللغة والشخصية")

وعلى الجملة، فبالنسَبة للحيوان المتكلم، ترتبط الثقافة واللغة ارتباطًا وثيقًا جدًا إلى حدٍّ أنَّ أسلوب الحياة ككل لا ينفصل عن أسلوب الكلام.

وبالطبع تختلف أساليب الكلام، وقد كان "ب. ل. وورف" أحد أوائل اللغويين الذين رأوْا أن خبرة الإنسان الحياتية مشروطة إلى حد كبير بطبيعة اللغة المحددة التى يتكلمها ويرتبط بها فيحدد عالمه عبرها. وقد ناقش وورف، وربما يكون فى ذلك مُرْجِعًا صدى ڤامباتِستا ڤيكو Giambatista Vico، الفكرة التى مفادها أن كل لغة تصوغ الخبرة بأسلوبها الخاص عَبْرَ بنيتها الخاصة، فهى لا تكون مجرد أداةٍ لإعادة إنتاج الأفكار المكرَّرة، بل على الأحرى هى ذاتها صائغ ومُشَكِّلُ الأفكارَ وهى البرنامج والدليل المرشد إلى النشاط العقلىِّ الفردىِّ، وإلى تحليله للانطباعات وتوليفه لمخزونه العقلى المُسْتَخْدَم فى الحياة اليومية ("اللغة.. الفكر والواقع"، ص ٥٧). فالمتكلم بالهوبى Hopi (وهى لغة الهنود الحمر) يرى العالم من خلال منظور لغته الخاصة ويختلف هذا العالم بشكل لافت عن العالم الذى يراه مَن تكون لغته الأم هى الإنجليزية.

إن اعتراضاتٍ جادةً على مناقشاتِ وورف لَهُوَ أمرٌ واردٌ حدوثه، بل إنه وَقَعَ حقا. وعلى الرغم من ذلك، فإن علماء الأنثروبولوجيا الآخرين يؤكدون المبدأ العام

المتضمن، فعلى سبيل المثال، طرح إميل دوركايم Emile Durkheim القضية على النحو التالي:

إن اللغة، وبالتالي نسق المفاهيم الذى تنقله، نتاجُ اجتهادٍ جمعيٍّ. وما تعبر عنه هذه اللغة إنما هو السلوك الذى عبره يُصَوِّرُ المجتمعُ ككل حقائقَ الخبرة.

(نقلاً عن، هربرت لاندر Herbert Lander: اللغة والثقافة Language and Culture، ص ١٤٩)

والحق أن الملاحظة البسيطة تجبرنا، وكما أشار فرانز بواس Franz Boas، على إدراك أن "حقائق الخبرة" قد تصنف على نحو مختلف، ومن ثم فإن خَبْرَ الحقائق يختلف باختلاف المتكلمين لِلُغاتٍ المختلفة:

إن تصنيف الخبرة الذى يكون أساس التعبير اللغوى لا يتبع نفس المبادئ فى كل اللغات الأمريكية. فعلى العكس من ذلك توجد أشكال عديدة متباينة، حيث يتوقف محتوى الأسماء والأفعال على الظروف الثقافية. فما يكون مجرد "ثلج لدى شعوب المنطقة المعتدلة temperate zone يكون ذا ظلال من المعانى عديدة عند سكان القطب الشمالى كالإسكيمو Eskimo، مثل جليد المياه المالحة وجليد المياه العذبة، والجليد المنجرف، والجليد المتراكم لعدة سنوات خلت. وتختلف التعبيرات الخاصة بالعلاقات وتعبيرات البنية الاجتماعية فى محتوياتها، فتظهر تصنيفات كـ "مفعم بالحيوية" و"فاقد الحيوية" أو "طويل ومسطح" أو "مستدير ونسوى وغير نسوى". وعبر الأفعال، يمكن التعبير عن طرق الحركة وأشكال الأشياء المتحركة أو المحرِّكة أو الأفكار المحلية. وباختصار، فإن تنوع المحتوى اللغوى واسع جدا.

(نقلاً عن لاندر، ص ١٥١)

فعلى أحد المستويات يكون كل هذا حقيقة بديهية. فمن الواضح أن لكل ثقافة كلماتِها التى يمكنها من خلالها الإشارة إلى الأشياء التى تقابلها، ومن ثم تعكس مفرداتُ اللغة بأمانةٍ المظاهرَ الأساسية من ثقافتها. إن جماعةً من الناس التى لم تَخْبَرْ من قبل رؤيةَ أو السماعَ عن الثلاجة قد تضطر إلى ابتكار أو استعارة كلمة مناسبة

عندما تُقَدَّمُ إليها الثلاجة. وينبغى عليها إذ ذاك إيجادُ طريقةٍ ما لإدراج تلك الكلمة وتضمينها فى لغتها.

وعلى مستوى آخر، فإن ما ينطبق على الأشياء قد ينطبق كذلك على المفاهيم وتصنيفات الأفكار. إن اللغة، كما قال دوركايم، ليست فقط غطاءً خارجيا للفكرة بل هى أيضًا إطارها الداخلى، فهى لا تحصر نفسها فى التعبير عن الفكرة بعد أن تكون قد صيغت، بل إنها تساعد فى صياغتها أيضًا.

(نقلاً عن لاندر، ص٢٣٠)

وعندما نولى النظر نحو اللغات غير الأوروبية، فإن هذه النقطة تكون مثار نقاش. فاللغة الإنجليزية تحتوى على مفهوم كسلسلة الألوان الموجودة فى الطيف والتى تعبر عنها الإنجليزية من خلال أصناف منفصلة هى الأحمر والبرتقالى والأصفر والأخضر والأزرق والأرجوان، وهكذا. فذلك يشكل جزءًا من ثقافتنا بمعنى أننا بوصفنا متكلمين بالإنجليزية نفكر ونتصرف، فيما يتعلق بالألوان بموجب مثل هذا التصنيف. وبالرغم من ذلك، ففى لغة كالباسا Bassa وهى لغة ليبيريا) تنقسم سلسلة الألوان فى ذلك الطيف نفسه إلى تصنيفَيْن رئيسيَّيْن فحسب.

(انظر كتاب هـ. أ. جليسون H. A. Lleason: مقدمة فى علم اللغة الوصفى An Introduction to Descriptive Linguistics، ص ٤– ٥).

وفى حين أنه قد تكون ثمة محاولةٌ للاستدلال على أن متكلم الباسا أقل تحضراً منا على نحو ما أو حتى أن رؤيته مقصورة، فإن مثل هذه التفسيرات لهذه الظاهرة سانجة بشكل واضح. إن حقائق الأمور تشير إلى أن متكلم الباسا يرى بالضبط ما نراه ولكن بالنسبة لكلماتنا أرجوانى وأزرق وأخضر نجده يطلق كلمة واحدة، وللكلمات أحمر وبرتقالى وأصفر يطلق كلمة أخرى. فالاختلاف فى التصنيفَيْن هنا لا بد وأن يكون ذا أصل اجتماعى أو اصطلاحى، أى إن الأمرَ ثقافىٌّ مثلما هو لغوىٌّ، ويمكن رؤيته حين ندرك أن التصنيف الذى وظَّفَتْهُ كلتا اللغتَيْن تصنيفٌ اعتباطىٌّ arbirary تمامًا. واللون سلسلة متصلة continuum، فإذا كان هناك ستة ألوان موجودة فى

الطيف، فلماذا لا تكون ستةً وستين أو ستةَ ملايينَ وستة ألوان؟ (وعلى سبيل المثال، قد يخبرنا عالمٌ ما بأنه ليس هناك أصفران متماثلْين). فالأمر ليس أننا – المتكلمين الإنجليزيةَ– على صواب وأن متكلم الباسا مُخْطِئٌ، ولكنه ببساطة يتمثل فى أن لغتيْنا كلتيهما تصنِّف اللون فى تصنيفات اعتباطية تماماً. ونحن إنما نفعل ذلك، وكما يناقش بوأس، نظراً لأن هذه التصنيفات هى التى تنسجم مع طبيعة ثقافتنا الخاصة.

وعلى ذلك، فإذا قبلنا أن اللغة تقدم مرآة صادقة للثقافة بمفهومها الأوسع، فعلينا كذلك القبول بأن أغلب جوانب الثقافة سوف تجد بعض التمثيل فى اللغة: فى المفردات والتراكيب والاستعارة. وهذا يعنى ببساطة أننا نستطيع التحدث بشكل كامل، عبر استخدام الإنجليزية، عن أى شىء نفعله ونفكر فيه كأعضاء فى الثقافة الإنجليزية التى هى صائبة بشكل واضح. وعلى نحو مساوٍ فى الوضوح تأتى حقيقة صعوبة التحدث بشكل كامل بالإنجليزية عن الثقافات غير الإنجليزية أو التحدث بلغة أخرى غير الإنجليزية بشكل كامل عن الثقافة الإنجليزية. فاللغة الإنجليزية هى الثقافة الإنجليزية لأغراض إنجليزية وليس لأغراض لغة أخرى.

وبالطبع فإن عبارةً كهذه تحتاج إلى الشرح، ولكن معناها الرئيسى يبقى صائباً. هناك عالم خارجى قابعٌ وراء أجسادنا نسميه "الواقع"، وهناك "الحقائق القاسية" التى قد يصطدم بها المرء مصادفةً. إلا أننا نعى هذا الواقع من منظور لغاتنا، وليس ثمة وسيلةٌ أخرى لهذا الوعى إلا عبر اللغة. وحيث إنه ليس هناك شعبٌ بلا لغةٍ، فإن كل ثقافة تتعامل مع العالم وتصل إليه بالفعل عَبْرَ بنياتِها اللغوية الخاصة. ومن الممكن بصعوبة تجنب فرض هذه البنيات على الواقع. وتميل حقائقُ الحياة القاسية إلى الظهور فى هيئات مختلفة وتُحْدِثُ استجابات مختلفة فى ثقافات مختلفة. وكما طرحت مرجريت ميد Margaret Mead القضية فى كتابها (الذكوريُّ والأنثويُّ Male and Female، ص ٥٤)، فإن الاستعارة التى قد نجسدها فى عبارة بسيطة كـ "سيجد الحب طريقًا" قد لا توجد ببساطة فى بعض الثقافات أو قد يكون لها دورٌ مختلفٌ كليةً (وبالتالى تُحْدِثُ استجاباتٍ مختلفة على نحو مناسب) فى ثقافات أخرى. ومن ثم، ففى بعض اللغات قد لا يكون ممكنًا صياغة مثل هذه العبارة دون الإشارة إلى أنها فكرة غريبة

وأجنبية. والحق أن الإنجليزية تحوى بشكل صريح طرقًا لطرح الأشياء وبشكل خفىٍّ افتراضاتٍ مسبقةً عن طبيعة "الواقع" الكائن خارجنا والذى يصطدم بوضوح بالأساليب التى يعيه الناس عبرها. وكما أوضحت دوروثى لى Dorothy Lee، فإن تحليلاً لإحدى اللغات الهندية مثل الوينتو Wintu سوف يطرح المسألة بوضوح:

إن تكرار هذا الأمر هو موقف التواضع والاحترام تجاه الواقع وتجاه الطبيعة والمجتمع. وإننى لا أستطيع أن أجد مصطلحًا إنجليزيا دقيقًا لينطبق على طريقة تفكير تُعَدُّ غريبة جداً عن ثقافتنا، فنحن عدوانيُّون إزاء الواقع، فنحن نقول: هذا خبز ولا نقول كما يقول الوينتو Wintu : أدعو هذا خبزًا أو: أشعر أو أتذوق أو أرى أنه خبزٌ. فالوينتو لا يقول أبدًا: هذا يكون this is، فإذا كان يتكلم عن حقيقة ليست متضمَّنةً فى خبرته الضيقة، فإنه لا يؤكدها بل يُلمِحُ إليها. وإذا تكلم عن خبرته فإنه لا يعبر عنها كحقيقة جازمة.

(التحليل اللغوى لفكر الوينتو Linguistic Reflection of Wintu Thought)

وحاول وورف أن يبرهن على أن الإنجليزية تحتوى على وسائلَ استعاريةٍ فى نحوها grammar تفرض نظامًا من العلاقات المكانية والزمانية على الأشياء والأحداث (وهذه العلاقات جزء من الحقيقة القاسية بالنسبة لنا) بينما لا تقوم اللغات والثقافات الأخرى بفرض هذا النظام (اللغة والفكر والواقع Language, Thought and Reality، ص ١٣٤)، فعلى سبيل المثال، ينطبع نظامنا الزمنى الخاص بأبعاد الماضى والمضارع والمستقبل على خبرتنا، وهذا النظام لا تقيم له اللغات الأخرى (التى لا تشترك على أى نحوٍ فى نسق مشابه بالإنجليزية فيما يتعلق بالأزمنة) حسابًا.

إن استعاراتِنا تعكس أيضًا بشكلٍ لا واعٍ واقعًا خاصا. فنحن نتكلم عن "الوصول" reaching إلى "نقطة ما"، وعن "الوصول إلى" coming to نهاية ما أو "مقاربتها" drawing، وعن التعليم "الأعلى" دون إدراك البنى الداخلية للكلمات التى تشير إلى الحركة المتضمَّنَة فيها. و تلك الافتراضات المسبقة تؤثر فى حياتنا على اعتبار أنها جزء من الواقع الذى يوجد بشكل ملموس وقاسٍ خارجنا.

ولكنه فى النهاية ليس سؤالاً عما إذا كان هناك واقع مختلف. إن نقطة الخلاف هى أن وجود تصورات مختلفة عن نفس الواقع سببُه اختلافات الاستعارات. تطرح دوروثى لى Dorothy Lee هذه النقطة على نحو جيد:

إن عضوَ مجتمعٍ ما، ينسق بالطبع الواقع المُختَبَرَ عبر استخدام لغة محددة وخصائص سلوكية أخرى فى ثقافته، يمكنُه بالفعل فهم الواقع كما يتمثَّل له فى هذا النسق. إن الافتراض ليس أن الواقع ذاته نسبىٌّ بل إنه واضح ومنظَّم بين المشاركين من شتى الثقافات أو إن الجوانب المختلفة من الواقع مدركَةٌ من خلالهم أو مقدَّمةٌ لهم.

(تنظيماتُ الواقع الخطيةُ وغير الخطيةُ Lineal and Nonlineal Codifications of Reality)

ويقترح كلود ليفى شتراوس فى كتابه "العقل الهمجى" The Savage Mind مصطلح "الموالفة" bricolage تفسيرا للطريقة التى يستجيب عبرها عقل الإنسان "البدائىّ" primitive غير المتعلم وغير التكنولوجى للعالم من حوله. وباستخدام مصطلحات قابلناها عند كولريدج Coleridge يبرهن ليفى شتراوس على أن عملية الموالفة تؤسس لـ "علم الماديات" (فى مقابل العلم المتحضر الخاص بالمجردات) الذى يرتب ويصنف وينظم فى بنى تفصيلاتِ العالم الطبيعى بحرص وبدقةٍ. إن بنى الأسطورة، مرتجَلةً أو منظَّمةً، كاستجابات خاصة لبيئة ما تساعد على تأسيس تماثلات بين انتظام الطبيعة وانتظام المجتمع، وتفسر كذلك العالم على نحو مرضٍ، وتجعله قابلا لأن يكون مَعيشًا. فـ "الطبيعة" و"الثقافة" يعكسان بعضهما البعض عكسًا مرآويا.

والسمة المهمة للموالفة bricolage هى السُّهولة التى تُمَكِّنُ المُوالِف bricoleur من تأسيس علاقات استعارية مُرْضيَةٍ بين حياته الخاصة وبين الطبيعة بشكل فورىٍّ ومن دون ارتباك أو حيرة:

إن النسق الأسطورى وأنماط التمثيل التى يوظفها هذا النسق تساعد فى تأسيس تماثلات بين الظروف الطبيعية والاجتماعية، أو على نحو أدق، إنه يجعل من الممكن مساواة التقابلات الدالة الموجودة على مستويات شتى: جغرافيا، وجويا، وحيوانيا، ونباتيا، وتقنيا، واقتصاديا، واجتماعيا، وشعائريا، ودينيا، وفلسفيا.

(العقل الهمجىُّ The Savage Mind، ص٩٣)

وبعبارة أخرى، فإن العقل "الهمجى" savage له "منطقه الاجتماعى" الخاص به الذى يعمل بواسطة عدد هائل من التحويلات الاستعارية فى شكلٍ "طوطمى" totemic (الطوطم totem يقدم وسيلة تجاوز التضاد بين الطبيعة والثقافة). إنه العقل "المتعدد الوعى"، والذى يكون قادراً على وراغبًا فى الاستجابة للبيئة على أكثر من مستوى فى وقت واحد.

العقل البدائى يعمق معرفته بمساعدة الصور العالمية imagines mundi. إنه يقيم بنى عقلية تسهل فهم العالم بنفس قدر تشابهها معه. ومن هذه الناحية يمكن أن يُعَرَّفَ التفكير البدائىُّ على أنه تفكير تناظرى.

(المصدر السابق، ص ٢٦٣)

إن "التفكير التناظرى" يفرض بالضرورة على العالم سلسلة من "النظم" التقابلية التى يقرها كل أعضاء تلك الثقافة. تلك النظم ترتبط تناظريا ببعضها البعض.

ولذلك فإن تحليل الطبيعة التناظرية للتمييز القائم بين "تقابلات" "الساخن" و"البارد"، وبين "النيئ" و"المطهو" سوف يقدم انتهاكات لطبيعة "الواقع" التى تستوعبها كل ثقافة.

إن المثال الجيد هو التقابل بين "صالح للأكل" edible و"غير صالح للأكل" inedible الذى تحافظ عليه كل الثقافات. ومن الواضح، أن طبيعة المواد التى تندرج تحت كل من هذين التقابلين ستحدد أسلوب الحياة المتضمَّن. فالمبدأ الأساسىُّ كالتالى: إن الثقافات ستتحرك بشكل منتظم وعلى هذا الأساس نحو تمييز الثقافة "الأجنبية" عن ذاتها، ومن ثم سيكون التعارض "الصالح للأكل/ غير الصالح" مرتبطًا بشكل تناظرى بالتعارض "المحلى/ الأجنبى". وهذا يعنى أن "التحولات" التناظرية بين ثنائيتى التعارض تصبح أمرًا ممكنًا: "فهذا الذى لا يكون صالحًا للأكل يصبح بشكل قياسىٍّ هذا الذى يكون أجنبيا". لذلك، فإن واحدة من الاستعارات الإنجليزية الدائمة بالنسبة للفرنسيين تقع لأن "أرجل الضفادع" التى تندرج تحت عنوان "الصالح للأكل" فى فرنسا، تجد نفسها تندرج تحت عنوان "غير صالح للأكل" فى بريطانيا.

والحق أن ما يهمنا فيما يتعلق بالعلاقة بين كل "تنظيمات" الطبيعة تلك هو أنها تشكل مركز الكناية - وليس فقط بين ما يسمى الناس'البدائية'. وعلى ذلك، فى فترة العصور الوسطى الإليزابيثية فى بريطانيا، كان من الشائع وجود 'التدرجات' المرتبة بوصفها جزءا من 'سلسلة الوجود' المقبولة، وأنها كانت منسوجة ضمن نسيج الحياة اليومية. كان الملك هو رئيس الدولة، ويندرج تحته نبلاؤه. والشمس هي الرئيسة بين الكواكب، ويندرج تحتها كواكب أخرى. والأسد هو الرئيس بين الحيوانات. الرأس هى الرئيسة فى عناصر الجسم، وهكذا. ولذلك أصبحت العلاقات التناظرية بين تلك التدرجات، كما هو معروف جيدا، قاعدة لعمل الكناية. الشمس هى 'ملكة' الكواكب. الملك يحكم، كما تشرق الشمس (الكناية الفرنسية الشمس الحاكمة تأتى من هذا المصدر)؛ فالملك يمكن أن يطلق عليه 'قلب الأسد'؛ فهو على 'رأس' ' الجسم السياسى' وهكذا. وأشهر مثال على ذلك الاستعارات الواردة فى هذا الحديث لأوليس Ulysses من مسرحية شكسبير "ترويلس وكريسيدا" Troilus and Cressida:

السماوات ذاتها، والكواكب وهذا المركز،
تلاحظ الدرجة، والأولوية، والمكان،
الإصرار، المسار، التناسبية، الفصل، الشكل،
الطقوس والتقاليد، فى كل صف من صفوف النظام؛
ولذلك الكوكب المجيد سول
فى سمو نبيل تم تتويجه وتشكل على شكل كروى
بين الآخرين الذى يمكن علاج عينه
يصلح الجوانب المعيبة من شر الكواكب
والأعمدة، كأوامر الملك،
تتفحص بلا حدود، الجيد والردىء...

(الفصل الأول، المشهد الثالث، ص ٨٥-٩٤)

وبالطبع، فإن استعارات مثل هذا النوع يكون لها مكانة رسمية في المجتمع، فهي مستحسنةٌ بشكل رسميٍّ ومختارة من قبل الفلاسفة السياسيين واللاهوتيين في ذلك الوقت. وبالرغم من ذلك، فإن عملية الموالفة bricolage، وهي تأسيس "التجانسات" بين الأوضاع الطبيعية والاجتماعية "الطبيعية" بالنسبة للعقل البدائي، لهي عمليةٌ يمكن تمييزها بوضوح في هذه الأوضاع.

ولكن، لننظرْ إلى مثال غير رسمي يُظْهِرُ في الواقع المبدأ التقابليَّ الضمني في العمل. كل الحضارات تميز بين مفاهيم من قِبَلِ "عالٍ" و"منخفض"، "فوق" و"تحت"، "سريع" و"بطيء"، وتفرض هذه التمييزات على الطبيعة ككل. وعمومًا، ففي بريطانيا وغرب أوروبا وأمريكا، تندرج طيور مثل النسر تحت "عالٍ" و"فوق" و"سريع" في حين أن "الحلزون" وما شابهه من مخلوقات يندرج تحت "منخفض" و"تحت" و"بطيء". فإذا اتفقنا على هذا، فإن بإمكاننا أن نبني استعارات يتضمن فيها "التحول" هذه الخصائص:

الملك الشجاع في سلاحه،

ومثل النسر على أبراجه الجوية

يغرق المضايقات التي تقترب من عشه.

(شكسبير، مسرحية الملك جون)

ومع ذلك يبدو عليه حبه للملك، يرى بعينيه،

لامع كالنسر، يضيء أمامه

ويسيطر على الجلال

(شكسبير، مسرحية ريتشارد الثاني)

هذه الاستعارات، إذا لم تكن في حد ذاتها مثيرة، فإنها تبدو بالنسبة لنا "طبيعية". ومع ذلك، فإن ما يظهر من عمل أنثربولوجيين مثل ليفي شتراوس هو الحد الذي تتقارب فيه تلك الاستعارات في مدى صلاحيتها "لطريقة الحياة" التي نبعت منها.

والاستعارات باختصار، محدَّدة ثقافيا و"محصورة" فى تلك الثقافات التى تشارك فى "تنظيم" الطبيعة.

وليس معنى هذا القول بأن هناك مجموعة من الناس ممن يعتقدون أن النسور لاتحلق عاليا وسريعًا، أو أن الحلزونات لا تتحرك على الأرض وببطء. ولكن هناك ثقافات تعطى دورًا أكثر تعقيدًا لهذين المخلوقين وتكشف عن أنواع مختلفة من الأهمية فى جوانب أخرى لهما.

فقد قال ليفى شتراوس، على سبيل المثال، عن قبيلة الهيدَستا Hidasta، التى تُعَدُّ النسور بالنسبة لها طيورًا خاصة جدا، ويكون لصيدها تعقُّبٌ مقدس. إن المهمة الشاقة فى عمل شَرَكٍ لنسر حىٍّ تتم عبر عمل حفرة فى الأرض والدخول فيها، وتُغَطَّى بالحطب، وتوضع قطع من اللحم أعلى ذلك الغطاء. وعندما ينقض النسر لالتقاط اللحم، يقفز مُمْسِك النسر عاليًا من حفرته، قابضًا على النسر من رجليه من الأسفل. ومن ثم، فى تلك الثقافة يُنْظَرُ إلى النسر ضمن سلسلة معقدة من الترابطات التقابلية الأكثر تعقيدًا مما عليه الحال فى ثقافتنا. والعلاقات المفاهيمية تنشأ من هذا الموقف إلى درجة أنها، وبمنتهى الوضوح، تشكل الأساس بالنسبة للتناظرات التى تُحَوِّل نفسها إلى استعارات بشكل طبيعى.

فعلى سبيل المثال، فإن الوجود الحقيقى للنسر هناك يستدعى التقابل بين الصياد (الإنسان) والفريسة (الحيوان). فبالتساوى، يمكن للنسر فى هذا الموقف أن يرتبط على نحو أكثر بالأرض (الأسفل)، ويرتبط بالسماء (الأعلى)، حتى مع تجربة الصياد الجسدية كونه داخل الأرض (مثل الطفل داخل الأم) وليس الإنسانُ الصيادَ فحسب، بل إنه كذلك هو نفسه الشَّرَكُ، ويستمر ليفى شتراوس شارحًا:

... لكى يلعب هذا الدور، يكون عليه أن ينزل إلى داخل الحفرة كى يتخذ وضعيَّة الحيوان الواقع فى الفخ. فهو الصياد والمَصِيد فى الوقت ذاته.

(نفس المصدر، ص ٥٠)

وبالطبع فالصياد يتخذ الوضع (الأسفل) السفلى كي يوقع الفريسة فى الفخ، هذه الفريسة التى هى من ناحية أخرى فى مرتبة الأعلى (إن لم تكن العليا)، فالنسور لاتحلق عاليًا فحسب، بل إنها علاوة على ذلك أعلى الطيور مرتبةً. وعلى الجملة، فإن أسلوبَ الحياة كلَّه يوظِّف معنى أى استعارة لِـ "النسر".

ومن ثم، فمن الممكن الاقتراح بأن ما يمكننا تعلمه من الأنثربولوجيا هو أن "الواقع" الذى نضعه فوق "إسراع المادة" يصبح فى النهاية المصدرَ الرئيسىَّ لاستعاراتنا، ونتاجَ "التحول" المحتمل من "تنظيم" للطبيعة إلى تنظيم آخر يكون هو السمة المركزية لأى واقع كان. ومن الواضح أن "أسلوب الحياة" لكل الثقافات ينشأ من نسق خاص من الاختلافات والتقابلات و"التعارضات" ومدى التحولات التناظرية المحتملة بينها والتى يتم المصادقة عليها تعطى ضِمْنِيا وبشكل موحد فى اللغة. وكما ناقش ليفى شتراوس:

... إن القيمة العملية لأنساق التسمية والتصنيف المُسَمَّاة بِـ "الطوطمية" totemic تنشأ من سمتها العادية: إنها شفرات codes مناسبة لنقل الرسائل التى يمكن تحويلها إلى شفرات أخرى، كما أنها مناسبة للتعبير عن رسائل تم تَلَقِّيهَا عبر شفرات مختلفة بلغة نسقها الخاص.

(نفس المصدر، ص ٧٥- ٧٦)

وبتعبير آخر، فإن العملية تكون استعاريةً كالتحدث عن (أ) كما لو كان (ب)، أو الوصول إلى (أ) عبر (ب). ولفهم شكل النسق (وليس مضمونه الذى، كما فى حالة النسر- الصياد، يبدو مبهمًا)، فمن الواجب فهم أسلوب الحياة التى خلقت النسق وبذلك تضمن "قابلية تحويل الأفكار بين المستويات المختلفة للواقع الاجتماعى" الذى تعتمد عليه الحياة البشرية بأكملها، وبالتالى كل الحياة البشرية. فالإنسان، باختصار، هو الحيوان "المتحول" أو الاستعارى، وإلا فإنه لا يكون شيئًا.

ومعنى هذا أن الاستعارة فى كل المجتمعات سيكون لها جانب "معيارى" بالإضافة إلى الجانب "الاستكشافى". إنها سوف تنشغل بما نعرفه بقدر انشغالها بما

لا نعرفه. إنها كذلك سوف تُقلِّص رؤيتنا بقدر ما توسعها فى الوقت نفسه. بطرق كثيرة، ما تحققه الاستعارة بالفعل لن يكون انحرافًا بل سيكون تأكيداً.

وباختصار، وخاصة بوصفها جزءا من وظيفة "خلفيتها"، فإن الاستعارة تجذب الانتباه إلى تساوى التفاصيل الدقيقة وتطالب بالموافقة عليها، بالإضافة إلى التماثلات والتعارضات التى يعتمد عليها عالمنا. فهى تتساءل إن كان "أ" مثل "ب"، أليس كذلك؟" ومن ثم فهذا يؤكد أيضًا من خلال المعنى المتضمن على أن "أ" عكس "ج"، و"ب" عكس "د". ومثل اللغة نفسها نجد أن الاستعارة تربط الحضارة مع بعضها فى وحدة متينة من التجربة. فإذا فاجأتنا الاستعارة فى قدرتها بوصفها مقدمة، وهى تفعل ذلك فى الغالب لأنها تشير إلى العلاقة التى افترضتها طريقة حياتنا مقدما بالفعل، ولكنها تلك التى لم يتم تقديمها من قبل. وفى النهاية فإن الاستعارات تثبت بقدر ما تتحدى، وقد نلخص هذا إذا بدت فى بعض الأحيان أنها تهز قضبان أقفاصنا، فإنها فى الغالب تفعل ذلك لإظهار مدى ثبات هذه العلاقات وأريحيتها.

الفصل السادس

خاتمة

في نهاية المطاف، الحقيقة ليست أمرًا ذا شأن

والاس ستيفنز

يبدو إذن أن ثمة رؤيتيْن قد حكمتا موضوع الاستعارة: إحداهما تلك التى تُسَمَّى رؤية كلاسيكية، وهى تلك التى اعتبرت الاستعارة منفصلة عن اللغة، أو أداة واردة عليها كى تُنْجِزَ نتائجَ محددةً ومُرَرَّرة سلَفًا. إنها تساعد اللغة على إنجاز ما قد نُظِرَ إليه على أنه هدفها الأسمى، وهو الكشف عن واقع العالم الذى يقع خلفها. وأما الرؤية الثانية فهى تلك التى تُسَمَّى رؤية رومانسية، وهى تلك التى اعتبرت الاستعارة رفيقًا ملازمًا للغة التى هى بالأساس استعارية على نحو فعال ورفيقًا ملازمًا للواقع الذى هو بالأساس النتاج النهائى للتفاعل الاستعارى بين الكلمات و"إسراع المادة" الذى نواجهه بشكل يومىٍّ؛ فالاستعارة تُكَثِّفُ نشاط اللغة وتتضمن إلى حدٍّ ما خَلْقَ واقع جديد.

إن الفكرتين اللتين طرحتهما الرؤيتان السالفتان للاستعارة عن اللغة ربما تمثلان الطرفين اللذين حرصا من آنٍ لآخرَ على جذب الشعراء أو جماعة منهم إليهما. أمَّا أولئك الذين انجذبوا نحو الرؤية الكلاسيكية فقد اتجهوا إلى التفكير فى اللغة بشكل مثالىٍّ على اعتبار أنها أداةُ توضيح، ومن ثم فإنها ربما تكون أكثر فعاليةً وتأثيرًا عندما تتَّخذُ الشكل الكتابى. وأما هؤلاء الذين انجذبوا نحو الرؤية الرومانسية فقد اتجهوا إلى التفكير فى اللغة على أنها مضادة للوضوح. إن خيارَهم إنما يكون للُّغة التى تستبقى

الرنين والغموض للصوت المتكلم. وبالطبع، فإن هناك خلفيةً واسعةً تتوسط بين هذين الطرفين.

إذا كان بالإمكان القول بأن هناك رؤية حديثة للاستعارة، فإنما كانت توسيعًا للرؤية الرومانسية. وعلى الرغم من أن هناك تطوراتٍ مهمةً قد لحقت بالموضوع، فإن هذه الرؤية الحديثة لم تعتبر الرؤيتين الكلاسيكيةَ والرومانسيةَ متعارضتيْن تمامًا. هناك مقاربة كلاسيكية مُحْدَثَة neo-classical لغوية أقرَّت بصحة الرؤية الرومانسية إلى حدٍّ أنها تسمح بوجود نوع استعارى من الخلفية background للغة، إلا أنها تقترح بحثًا للعملية التى تنطبع الاستعارة بواسطتها فى اللغة كـ "أمامية" foreground. وهناك رؤية رومانسية محدثة neo-romantic أنثروبولوجية أقرَّت المدى الذى تخلق الاستعارةُ عبره الواقعَ من أجلنا، ولكنها تشير فى الوقت ذاته إلى أنه ليس واقعًا جديداً بنفس قدر قوة الواقع القديم الذى افترضه أسلوبنا الكلىُّ فى الحياة قبلاً.

مما لا شكَّ فيه أنَّ هذه الدراسة تقدم تبسيطًا مفرطًا لموضوع مُعَقَّدٍ للغاية. إن الاستعارة ذاتها لديها مباشرية وحيوية إلى حد أنها تُخَيِّبُ كل التفسيرات المختزِلة لها. ومن ناحية أخرى، فإن "الحقيقة" لا تَهُمُّ؛ لأن وسيلةَ الاقترابِ الوحيدةَ منها هى الاستعارةُ؛ فالاستعارات ذات أهمية وتأثير؛ لأنها هى الحقيقة. ومما يدعو للأسف أنه ليس هناك، إذا استعرنا قول والاس ستيفنز Wallace Stevens للمرة الأخيرة، "شيءٌ كاستعارة الاستعارة".

المراجع

I. WORKS REFERRED TO

ARISTOTLE, *On The Art of Poetry*, in *Classical Literary Criticism*, trans. T. S. Dorsch, Penguin Books, 1965.
Rhetoric, trans. W. Rhys Roberts, Vol. XI of *Works*, ed. W. D. Ross, Oxford 1924.

ATKINS, J. W. H., *Literary Criticism in Antiquity*, 2 vols., Cambridge, 1934.

BARFIELD, OWEN, *Poetic Diction*, London, 1928.
'Poetic Diction and Legal Fiction', in *Essays Presented to Charles Williams*, London, 1947.

BROOKE-ROSE, CHRISTINE, *A Grammar of Metaphor*, London, 1958.

CICERO, *De Oratore*, trans. E. W. Sutton and H. Rackham, 2 vols., Loeb Classical Library, London, 1942.

COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR, *Biographia Literaria*, ed. George Watson, Everyman's Library, 1956.
Coleridge on Shakespeare, ed. Terence Hawkes, Penguin Books, 1969.

DANTE ALIGHIERI, *The Letters of Dante*, trans. Paget Toynbee, Oxford, 1920.
The letter to Can Grande della Scala is No. X.

EMPSON, WILLIAM, *Seven Types of Ambiguity*, London, 1930; 1953.

FIRTH, J. R., *Papers in Linguistics 1943–51*, Oxford, 1957. 'Collocation' is dealt with pp. 194 ff.

GLEASON, H. A., *An Introduction to Descriptive Linguistics*, New York, 1955.

HERDER, JOHANN GOTTFRIED, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Berlin, 1772; ed. Claus Träger, Berlin, 1959.

HORACE, *On The Art of Poetry*, in *Classical Literary Criticism*, trans. T. S. Dorsch, Penguin Books, 1965.

HULME, T. E., *Speculations*, London, 1924.

JAKOBSON, ROMAN, 'Closing statement: linguistics and poetics' in T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass. M.I.T. Press, 1960 pp. 350–77.

——and HALLE, MORRIS, *Fundamentals of Language* (Janua Linguarum, Series Minor, I, The Hague, Mouton, 1956). Part II of this work, 'Two aspects of language and two types of aphasic disturbances', pp. 69–96, is by Jakobson.

JOHNSON, SAMUEL, *Lives of the English Poets*, ed. George Birkbeck Hill, Oxford, 1905.
The Rambler, ed. W. J. Bate and A. B. Strauss (The Yale Edition of Johnson's *Works*, Vols. 3–5, 1969).
Johnson on Shakespeare, ed. W. K. Wimsatt, Penguin Books, 1969.

LANDAR, HERBERT, *Language and Culture*, Oxford, 1966.

LEE, DOROTHY, 'Linguistic Reflection of Wintu Thought', *International Journal of American Linguistics*, Vol. 10, 1944.
'Lineal and Nonlineal Codifications of Reality' in Edmund Carpenter and Marshall McLuhan (eds.) *Explorations in Communication*, Boston, 1960.

LEECH, GEOFFREY N., 'Linguistics and the Figures of Rhetoric', in Roger Fowler (ed.), *Essays on Style and Language*, London, 1966.
A Linguistic Guide to English Poetry, London, 1969.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *The Savage Mind*, 1962: English translation, London, 1966.

LEVIN, SAMUEL R., *Linguistic Structures in Poetry* (*Janua Linguarum* series, No. XXIII, The Hague, 1962).
'Poetry and Grammaticalness', in Seymour Chatman and Samuel R. Levin (eds.), *Essays on the Language of Literature*, Boston, 1967, pp. 224–30.

LONGINUS, *On the Sublime*, in *Classical Literary Criticism*, trans. T. S. Dorsch, Penguin Books, 1965.

MCINTOSH, ANGUS, 'Patterns and Ranges', *Language*, Vol. 37, No. 3, 1961.

MCKEON, RICHARD, 'Aristotle's Conception of Language and the Arts of Language', in R. S. Crane (ed.), *Critics and Criticism, Ancient and Modern*, Chicago, 1952.

MCLUHAN, H. MARSHALL, 'The Effect of the Printed Book on Language in the 16th Century', in Edmund Carpenter and Marshall McLuhan (eds.), *Explorations in Communication*, Boston, 1960, pp. 125–35.

MEAD, MARGARET, *Male and Female*, Penguin Books, 1962.

MILLER, PERRY, *The New England Mind*, New York, 1939.

MUKAŘOVSKÝ, JAN, 'Standard Language and Poetic Language', in *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure, and Style*, selected and translated by Paul L. Garvin, Georgetown University Press, Washington D.C., 1964, pp. 17–30.
This essay is also included in the collections edited by Donald

C. Freeman, and by Chatman and Levin (see Further Reading).

MURRY, JOHN MIDDLETON, *Countries of the Mind*, Second Series, London, 1931.

NOWOTTNY, WINIFRED, *The Language Poets Use*, London, 1962.

ONG, WALTER J., *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue*, Harvard, 1958.

PLATO, *The Dialogues*, 4 vols., trans. B. Jowett, Oxford (4th edn.) 1953.

PUTTENHAM, GEORGE, *The Arte of English Poesie* (1589), in C. Gregory Smith (ed.), *Elizabethan Critical Essays*, Oxford, 1904.

QUINTILIAN, *Institutio Oratoria*, trans. H. E. Butler, 4 vols., Loeb Classical Library, London, 1920–22.

Rhetorica ad Herennium, trans. H. Caplan, Loeb Classical Library, London, 1954.

RICHARDS, I. A., *Principles of Literary Criticism*, London, 1924, 1926.
Coleridge on Imagination, London, 1934; 3rd edn., 1962.
The Philosophy of Rhetoric, Oxford, 1936.

SAPIR, EDWARD, 'The Status of Linguistics as a Science', in *Essays on Culture, Language and Personality*, ed. David G. Mandelbaum, Berkeley, California, 1964.

SHELLEY, PERCY BYSSHE, *Defence of Poetry*, in *Prose Works*, 2 vols., ed. Richard Herne Shepherd, London, 1906, Vol. II, pp. 1–38.

SMITH, HENRY LEE, 'Introduction' to E. L. Epstein and Terence Hawkes, *Linguistics and English Prosody; Studies in Linguistics*, Occasional Paper No. 7, Buffalo N.Y., 1959.

SPRAT, THOMAS, *The History of the Royal Society of London*, London, 1667; 1702; 1722. Ed. Jackson I. Cope and Harold Whitmore Jones, Washington University, St Louis, Miss., 1959.

STEVENS, WALLACE, the quotations are all from *Adagia*, in *Opus Posthumous*, London, 1959.

TUVE, ROSEMOND, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, 1947.

VICO, GIAMBATTISTA, *The New Science*, a revised translation of the third edition by Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch, Cornell, 1971.

VINSAUF, GEOFFREY DE, *Poetria Nova* (c. 1210), in Edmond Faral (ed.), *Les Arts Poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle*, Paris, 1924.

WHEELWRIGHT, PHILIP, *The Burning Fountain*, Indiana, 1954. *Metaphor and Reality*, Indiana, 1962.

WHORF, BENJAMIN LEE, *Language, Thought and Reality*, Cambridge, Mass., 1956.

WORDSWORTH, WILLIAM, *Preface to the Lyrical Ballads* (1800 and 1802), in Wordsworth and Coleridge, *Lyrical Ballads*, edd. R. L. Brett and A. R. Jones, London, 1963.

2. SUGGESTIONS FOR FURTHER READING

The following general works contain a good deal of interesting material:

FOSS, MARTIN, *Symbol and Metaphor in Human Experience*, London, 1949.

WIMSATT, WILLIAM K. and BROOKS, CLEANTH, *Literary Criticism: a Short History*, London, 1957. Particularly good on

developing attitudes towards metaphor in a social and literary context.

WELLEK, RENÉ and WARREN, AUSTIN, *Theory of Literature*, 1949, 1954, Penguin Books, 1963. Chapter 15 is on Image, Metaphor, Symbol and Myth, and there is an extensive bibliography.

PREMINGER, ALEX, WARNKE, FRANK J. and HARDISON jr., O.B. (eds.), *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, 1965. See particularly the articles on 'Metaphor', 'Linguistics and Poetics', 'Imagery', 'Symbol'. Excellent for browsing.

MIALL, DAVID, ed., *Metaphor: Problems and Perspectives*, Brighton, 1982.

The following works bring together some provocative material, particularly in connection with linguistic approaches to Metaphor.

SEBEOK, T. A., ed., *Style in Language*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1960. A fascinating and wide-ranging record of a conference on linguistics and literature, which contains some 'classic' statements. Well worth dipping into. On metaphor, see especially Roman Jakobson, 'Concluding Statement, Linguistics and Poetics', pp. 350–77 mentioned above.

CHATMAN, SEYMOUR and LEVIN, SAMUEL, R. (eds.), *Essays on the Language of Literature*, Boston, 1967.
See the essays by Levin and Mukařovský.

FOWLER, ROGER, ed., *Essays on Style and Language*, London, 1966.
Contains an interesting essay by Leech.

FREEMAN, DONALD C., ed., *Linguistics and Literary Style*, London, 1970.
Rather specialized, but worth perseverance. Contains Mukařovský's essay.

KNIGHTS, L. C. and COTTLE, BASIL, *Metaphor and Symbol*, London, 1960.
The record of a symposium held at the University of Bristol. Rather more traditional in approach. Contains Owen Barfield, 'The Meaning of the word "Literal"', and D. G. James, 'Metaphor and Symbol'.

LEVIN, SAMUEL R., *The Semantics of Metaphor*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977.

LODGE, DAVID, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, London, 1977.
Applies Jakobson's notions to the study of the modern novel.

REUGG, MARIA, 'Metaphor and Metonymy: the logic of Structuralist Rhetoric', in *Glyph*, Vol. 6, 1979, pp. 141-57.

DE MAN, PAUL, 'The Epistemology of Metaphor', in *Critical Inquiry*, Vol. 5, 1980, pp. 13-30.

The following special studies offer valuable explorations of the nature of metaphor in terms of the areas indicated:

Classics:

STANFORD, W. B., *Greek Metaphor*, Oxford, 1936. By now a standard work.

Philosophy:

BLACK, MAX, 'Metaphor', *Aristotelian Society Proceedings* (1954–5).

LANGER, SUSANNE, *Philosophy in a New Key*, Harvard 1942.
The 'new key' has a lot to do with metaphorical processes, such as 'symbolic transformation', and draws on a good deal of anthropological work.

TURBAYNE, COLIN MURRAY, *The Myth of Metaphor*, Yale, 1962.

NORRIS, CHRISTOPHER, *The Deconstructive Turn*, London, 1983.

Semantics:

FURBANK, P. N., *Reflections on the Word 'Image'*, London, 1970.

ULLMANN, STEPHEN, *Style in the French Novel*, Cambridge, 1957.
The Principles of Semantics, London, 1957.
Language and Style, Oxford, 1964.
See especially Chapter 9, 'The Nature ot Imagery'.

Linguistics:

BARTHES, ROLAND, *Elements of Semiology*, London, 1967.
An example of French 'structuralism'. See especially Section III, 'Syntagm and System'.

FOWLER, ROGER, *The Languages of Literature*, London, 1971.
Attempts to bridge the gap between literary and linguistic studies.

UITTI, KARL D., *Linguistics and Literary Theory*, New Jersey, 1969. For specialists.

RICOEUR, PAUL, *The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*, trans. R. Czerny, London, 1978.

Psychoanalysis:

LACAN, JACQUES, 'The Agency of the Letter in the Unconscious', in *Ecrits*, trans. A. Sheridan, London, 1977.
A 'post-structuralist' development of Jakobson's theory of metaphor and metonymy.

المؤلف فى سطور:

تيرنس هوكس Terence Hawkes

أستاذ فخرى للأدب الإنجليزى بجامعة كاريف. وهو كاتب ذو منحى بنيوى له عدد من الكتب من بينها: الاستعارة، والبنيوية والسيميوطيقا، وشكسبير فى الوقت الحاضر، وتفسيرات ماكبث فى القرن العشرين.

المترجم فى سطور:

عمرو زكريا عبد الله

تخرج فى كلية الآداب جامعة القاهرة، قسم اللغة العربية وآدابها، عام ٢٠٠٣ . يَدْرُسُ الأدب العربي وخصوصًا المسرح والشعر الحديث، قام بترجمة كتاب "المسرح المصرى فى القرن التاسع عشر ١٧٩٩ - ١٨٨٢" تأليف فيليب سادجروف، كما يساهم بمقالات فى مجلة "مسرحنا". وقد قام أيضًا بنشر مقال باللغة الإنجليزية بعنوان "نظرية المسرح عند القوميين المصريين فى الربع الأول من القرن العشرين"، وقد صدرت عن مجلة Quaderni di Studi Arabi التى تصدر عن معهد الدراسات الشرقية "معهد كارلو ناللينو" بروما إيطاليا.

المراجع فى سطور:

محمد بريرى

يُدرِّس الأدب العربى القديم والحديث بالجامعة الأمريكية، ونائب رئيس تحرير مجلة "ألف" التى تصدر عن الجامعة الأمريكية.

مؤلف للعديد من الكتب فى النقد والأدب العربى. راجع وترجم عددا من الكتب لصالح المركز القومى للترجمة.

التصحيح اللغوى: أحمد حمدون

الإشراف الفنى: حسن كامل